CRÍTICA



© Enrique Pajón Mecloy, 2013
© para todos los países en lengua española:
Ediciones Antígona, S. L.
C/ Prim 15, local - 28004 (Madrid)
Tel: 91.119.17.32
info@edicionesantigona.com
www.edicionesantigona.com

Primera edición, 2013

Diseño de cubierta: Fernando Soto *(fsotocd@gmail.com)*
Editor: Isaac Juncos Cianca
Impresión y encuadernación: Publidisa, S. A.

ISBN: 978-84-92531-94-3
ISBN digital: 978-84-92531-97-4
Depósito legal: M-984-2013

Impreso en España / Printed in Spain

 Este libro está impreso en papel ecológico.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

EL CIEGO COMO FIGURA LITERARIA

ENRIQUE PAJÓN MECLOY

Índice

Nota del editor

El estudio de los personajes ciegos en la literatura, su simbolismo y su sentido, ha sido una preocupación fundamental en la obra de Enrique Pajón Mecloy. Dentro de esa inquietud intelectual destaca la serie de artículos «El ciego como figura literaria» aparecida en la revista Integración entre 1990 y 1993. En la presente edición se recogen por primera vez todos los artículos originales de dicha serie, revisados y corregidos por su autor de manera extensa, a los que se ha añadido un epílogo que completa el contenido del estudio. Además, se ha revisado la ortografía para ajustarla a los nuevos criterios propuestos por la RAE en su nueva edición de 2010.

Prólogo

La literatura, esa rama de la creatividad artística que imagina seres humanos y nos los muestra representando las más variadas formas, se ha servido con mucha frecuencia de personajes ciegos, no por capricho ni por azar, sino porque el hecho de carecer de la vista obliga a servirse de recursos con frecuencia desatendidos por quienes disfrutan de ella. Cuando se habla de potencialidades humanas se está aludiendo a capacidades que el hombre posee, pero sin haberlas desarrollado, sin servirse de ellas, por negligencia o por las grandes dificultades que su ejercicio puede llevar consigo. El hombre puede hacer muchas cosas, pero no las hace, aunque sería bueno llevarlas a cabo. La literatura, sirviéndose en ocasiones de personajes ciegos, tiende a provocar sentimientos dormidos para que salgan de su letargo y transformen nuestro mundo en esa humanidad socializada que nos llama.

Sorprende, por otra parte, comprobar la existencia de un número considerable de ciegos reales que han llevado a cabo hechos en alto grado sorprendentes en el desarrollo del progreso. Podríamos admirarnos, pero no sorprendernos, ante la ceguera de Euler, el gran matemático, o de que

Milton y Jorge Luis Borges siguieran escribiendo tras haber perdido la vista. Tal acontecimiento se justifica y se aclara trayendo a la luz de la conciencia las distinciones entre lo sensible y lo inteligible. Percibir, conocer y entender son funciones con sus características propias. La creatividad, y también la creatividad literaria, está vinculada a la inteligencia no a la capacidad sensorial. Son notorias las dificultades laborales para los ciegos, quedándoles incluso vedado el acceso a grandes sectores que podemos considerar incluso predominantes en el mundo del trabajo. Ante tales circunstancias importa mucho destacar la considerable fortuna que significa para los ciegos el hecho de que la capacidad intelectual se mantenga como un valor autónomo. Las tareas que tienen que ver con la inteligencia son, por consiguiente, las más asequibles para los ciegos siempre en relación con la oportuna conquista y desarrollo de los medios de acceso al mundo de la cultura. Fue decisivo en este aspecto el aporte llevado a cabo por un inteligente ciego, Luis Braille, al inventar y desarrollar ese alfabeto accesible al sentido del tacto. Así, una vez alfabetizados los ciegos, abiertas las sendas de la cultura, un sector tan valioso como el de las tareas intelectuales surgió en el horizonte como una destacada oportunidad, tanto para el desarrollo personal de los ciegos como para el desempeño de tareas que suponen la posibilidad de aportar a diferentes sectores sociales nuevas contribuciones valiosas.

Hagamos, pues, de los ciegos decididos cultivadores de la inteligencia y podremos comprobar cómo no se equivocaba la literatura al mostrarnos la ceguera como un estímulo y no como una rémora, ni siquiera como un obstáculo insalvable. La interpretación de la inteligencia, siempre relacionada con la profundidad y asociada sin más a lo oscuro está pidiendo una rectificación, de manera que la inteligencia, además de ser profunda sea clara. Estamos ante un error que es necesa-

rio corregir, porque no es oscuro lo profundo sino lo inacabado. El símbolo de la ceguera nos está invitando a esa corrección. El ciego como figura literaria es profundo y a la vez indica una claridad mental que está más allá de los acontecimientos de la realidad, está en una trascendencia que es profundamente humana.

Capítulo I

La génesis del problema: la carencia que interroga

Hablar de los personajes ciegos creados por el arte literario podría parecer una simple enumeración anecdótica, una colección de ejemplos recogidos en torno a un dato que no ofrece más interés que el de la estadística; podría creerse que la literatura al incluir ciegos entre sus creaciones y al darles una vida imaginaria, no tiene otros móviles que los circunstanciales, comunes a todas las figuras surgidas de la fantasía de los escritores. Bastará, sin embargo, detenerse ante la esencia del fenómeno y considerar, no solo el alcance de los sentidos que encierra, sino, de un modo especial, el tipo de problemas a que nos enfrenta y los conflictos que nos provoca, para darnos cuenta de que no se trata de unos casos entre otros de personajes imaginados sino de un recurso privilegiado, una manera excepcional de hacer asequible a la sensibilidad características humanas que la irreflexión de la vida ordinaria tiende a ocultar. Quiere esto decir que si nos esforzamos por comprender los condicionantes que mueven a los autores a crear sus personajes ciegos, ante nosotros aparecerá algo así como el sentido de la creación literaria, una especie de fenomenología de la literatura. No importa tanto, pues, hacernos cargo de lo que la ceguera real afecte al individuo

que la experimenta; no son las transformaciones psíquicas ni las repercusiones sociales el mayor interés de una investigación de este tipo. Podrían incluso darse personajes ciegos cuya descripción y circunstancias en nada se correspondiesen con los cuadros habituales que presentan los historiales clínicos y, sin embargo, tratarse de obras cumbres en cuanto a su nivel artístico.

Desde la atalaya privilegiada en que nos situamos al atender a las características que conforman a las figuras de ciegos ofrecidas por el arte literario, nuestra mirada descubre algo así como una senda que nos conduce al nudo primero que motiva la aparición misma del arte y, más específicamente, de la literatura. El no ver de los ciegos es la mejor manera de sugerir el no ver del hombre, la incapacidad misma del ser humano para traspasar los límites de nuestro mundo próximo, para ir más allá de nuestra inmediatez. El arte, por tanto, habla de la limitación humana. Pero, al mismo tiempo, la situación en la que un ciego se muestra en medio de unos problemas que lo aprisionan da motivo al hombre para rebelarse contra sus propios condicionantes; es la propuesta de un más allá de nuestro mundo entorno, aun a sabiendas de que nuestros poderes no alcanzan a romper las cadenas que nos atan a nuestro destino. La literatura nos enfrenta, así, a un proyecto de hombre nuevo que, en la realidad, es un imposible; pero que, del hecho mismo de que sea planteado, se sigue la apertura a un mundo ideal que, pese a no ser posible como objetivo a ser conquistado, pese a su irrealidad, da sentido a la vida humana. El hombre que es capaz de incorporarse ideales imposibles se transforma ante sus propios ojos y se eleva, aun a sabiendas de que nada real haya cambiado en su vida.

La limitación manifiesta o el obstáculo insuperable suelen ser las vías más adecuadas para provocar las situaciones opuestas, los contrastes con la realidad que nos domina, pero

también es posible despertar el sentimiento de un orden superior al de la realidad que nos oprime imaginando situaciones en las que el hombre se ha transformado en su modelo, mediante lo excelso o lo extraordinario como asequibles. La visión profética de Tiresias, la mirada sin obstáculos de *El diablo cojuelo,* o la penetración en el más allá de Dante, son otras tantas formulas que la literatura ha creado para sugerir objetivos a conquistar, metas que la vida por sí misma nunca nos propondría.

Tras estas primeras consideraciones, el valor de los temas que la literatura aborda nos da la impresión de radicar más en lo que no se dice que en aquello que explícitamente se manifiesta. El ser artístico no es, pues, un argumento ni una cadena de argumentos que nos permitan acceder a un nuevo estadio de conocimiento. No es un saber lo que aquí se pone en juego y lo que nos atrae. El impulso que del arte recibimos, lo que en la obra artística nos estremece nada tiene que ver con el mundo en el que las figuras aparecen, sino con el hombre que las crea o las contempla. Es siempre el ser humano el afectado y del que esperamos la reacción oportuna, el despertar a su sí mismo, no para convertirse en objeto de ciencia como algo externo, sino para incrementarse únicamente en el sentido de su propio ser. No ha de extrañarnos, por consiguiente, la abundancia de monstruos y de criaturas excelsas, ya que de estos productos de la creatividad se nutre la estimulación de la vida ética en sus niveles más elevados, ni tampoco la frecuencia de escenas en las que la vida cotidiana se plantea en tan alto grado de variantes que pone a prueba lo imaginable mismo. La personalidad humana multiplica así sus modelos y se asoma, en consecuencia, a la conquista de su ser libre.

Nos admira la variedad ilimitada de figuras que pueblan el campo literario, la riqueza inabarcable de formas y matices con las que la imaginación creadora ha sabido adornar sus

propias producciones y solemos atribuir tal florecimiento a la libre fantasía humana como si ningún objetivo previo fijase las reglas por las que esa fantasía ha de regirse. Bastara, sin embargo, ser congruentes con lo que venimos diciendo para darnos cuenta de que cada personaje que la literatura incorpora a su mundo o cada trazo con el que perfecciona lo ya creado corresponde a nuevas posibilidades del hombre, a nuevas direcciones por las que puede orientar su vida, real o imaginaria.

Dentro de este panorama inmenso podría volvernos a inquietar la duda de si la abundancia de personajes ciegos nada tiene de extraño o si, por el contrario, estamos en lo cierto cuando pensamos que la ceguera significa algo más que un motivo ordinario de la creación artística. La comparación con la frecuencia con que aparecen otras mutilaciones apoyaría la tesis de que la ceguera atrae de un modo especial a los literatos, pues no son muchos los cojos, muy escasos los mancos y, lo más sorprendente de todo, la escasez de sordos es notoria. Por este procedimiento, pese a lo significativo de los datos, ninguna conclusión fiable podremos obtener, ya que la anécdota de las cifras no habla nunca de esencias. Nos hemos de atener, por tanto, a los resultados que nos brinde un estudio hecho a partir de planteamientos fenomenológicos y no estadísticos.

Cuanto se ha de decir o cuanto se quiere decir tiene una manera más o menos adecuada y más o menos precisa de ser dicho. Esta correspondencia entre la intención y el lenguaje que lo expresa, entendido el lenguaje en sentido lato, ha motivado el error, todavía hoy muy extendido, de identificar la buena literatura con una manera elegante del lenguaje verbal. Pero el buen decir que la buena literatura exige no se limita a cánones tan estrechos. Así, cuando se quiere hablar de la incapacidad para alcanzar algo, puede la carencia de brazos servir de medio expresivo, pero también lo puede sugerir la

distancia entre quien pretende alcanzar algo y ese algo que ha de alcanzarse; la cojera puede hacemos saber lo difícil de un desplazamiento, pero también nos lo dicen las cadenas o los barrotes. Pues bien, dentro de esta selección de maneras expresivas adecuadas, la literatura apenas ha utilizado la sordera porque, las más de las veces, en las situaciones humanas de enfrentamiento a los condicionantes extremos, el silencio dice más o lo dice mejor, mientras que la ceguera no tiene esa desventaja respecto a la oscuridad.

Cuando la creación literaria quiere mover los sentimientos en un determinado sentido, elige palabras, situaciones y personajes, de manera que su conjunto tenga el máximo poder para conseguir el fin propuesto. Las intenciones, pues, constituyen el primer condicionante del proceso creador y aun podríamos decir que prefiguran la obra o la clase de obra que ha de ser. Se trata muchas veces de intenciones intuidas, todavía no explícitas; lo que hoy se suele designar como «la lectura que el autor hace de su obra antes de escribirla»; es como un núcleo que se forma en torno a una necesidad, un posible florecimiento de cualidades o atributos humanos que se ofrecen al hombre como metas que deben ser logradas. Estamos, pues, ante la función creadora, ante una génesis que ha de empezar por dar sentido a su propio lenguaje, por lo que debe reunir cuantos elementos contribuyan a sugerir la nueva cualidad a que se pretende despertar, procurando, al mismo tiempo, prescindir de todo aquello que podría hacer entender otra cosa distinta de la que constituye el término a que se aspira. Dentro de este complejo nudo de potencialidades parece claro que, a grandes rasgos, determinados elementos resulten más adecuados para sugerir problemas sociales, otros para provocar la idea de conflictos a niveles psicológicos, y así cada aspecto que se pretende resaltar tiene sus fórmulas más oportunas. Pues bien, las carencias sensoriales tomadas como lenguaje, o las situaciones circunstan-

ciales en las que la actividad de los sentidos se altera de un modo notable, cobran el poder evocador de mundos diferentes en los que el valor del hombre adquiere un significado específico, acorde con dimensiones humanas que trascienden la vida ordinaria. Los temas llamados metafísicos son, por consiguiente, los mas propensos a servirse, para su formulación literaria, de unos entramados en los que la falta o la anomalía de las percepciones sensoriales hacen patente, por semejanza, un conflicto en los niveles más profundos de la condición humana. La carencia que se pone de manifiesto al alterar la función de los sentidos debe conducirnos, situada en un conjunto de circunstancias coadyuvantes, a percatarnos de que otras carencias más radicales se dan en el hombre y aun constituyen la esencia misma del ser humano. Estamos hechos con la materia del límite y los límites conforman nuestro adentro y nuestro afuera, nuestra entidad propia y todos los vínculos que nos ligan con el más allá de nosotros mismos.

En lo más recóndito del arte, o al menos en lo más recóndito del arte literario, en lo que podríamos llamar su esencia, se encuentra el germen de una capacidad cuya función consiste en crear y desarrollar cualidades humanas tomando como desencadenante primero el descubrimiento de su carencia. El hombre en busca de su sentido no está ante una reflexión filosófica originaria. La inquietante aventura artística precede a la ponderada meditación filosófica.

El problema que aquí nos sale al encuentro exige ciertamente una prioridad del arte sobre la filosofía y, por consiguiente, una prioridad de los estudios dedicados a la creación artística sobre las últimas reflexiones filosóficas, pero esta exigencia, pese a su indiscutible valor metodológico, no es lo más importante a la hora de examinar los resultados de un análisis como el que estamos esbozando en estas paginas. Al adentrarnos en la génesis de la creación literaria,

surge ante nosotros como conclusión insoslayable la necesidad de revisar desde la literatura algunos puntos fundamentales de la fenomenología. Las tan traídas y llevadas esencias, sobre las que asentar una nueva objetividad de raíces bien firmes, al verse ahora envueltas en un proceso de génesis en el que la creatividad ejerce sus poderes más enérgicos, siembran, en nosotros al menos, grandes dudas de que lo establecido con tanta firmeza deba mantenerse como una verdadera conquista. La capacidad creadora que se nos hace visible cuando las carencias nos obligan a imaginar reacciones con las que superar lo que la naturaleza nos niega, coloca al ser humano en un puesto que no es solo el de un observador imparcial de cuanto ocurre en su medio, sino el de un participante activo del que, en todo o en parte, dependen las esencias mismas en su ser, esas esencias a las que la fenomenología acudía como camino que nos lleva a la reconquista de la realidad más originaria.

El análisis de la ceguera en la literatura nos conducirá, pues, al análisis de la literatura misma, de sus motivaciones en el desarrollo de la personalidad humana, y mediante la iluminación que la génesis de lo literario nos proporcione intentaremos aproximamos al origen de algunos de los determinantes decisivos que actúan en la autocreación del hombre.

El valor de la literatura como estímulo que provoca, tanto en los creadores mismos como en quienes se recrean en la lectura de las obras creadas por otros, un despertar, o incluso el surgir, de cualidades verdaderamente humanas, no suele manifestarse siguiendo caminos directos ni a través de procesos regulares de los que puedan extraerse conclusiones. La creatividad sigue, más bien, sendas extrañas en las que la sorpresa o el contraste alcanzan siempre mejores efectos que los razonamientos ordenados. La riqueza de un texto literario no se encuentra tampoco en consonancia con

la claridad ni con la lógica de lo expresado, ya que no es lo fundamental en literatura la buena comunicación de las ideas que constituyen el núcleo del saber elaborado, sino la creación de nuevas cualidades que han de servir de posibles modelos a un hombre que se encuentra en formación; han de ser fórmulas validas, no para una actualidad de conocimientos, sino para el trazado de un proceso que cada uno ha de seguir de acuerdo con las aspiraciones de su ser propio. Nos encontramos, por tanto, ante una tarea que requiere algo más que un aprendizaje, e incluso algo más que una búsqueda: la función de la literatura pertenece a la trascendencia de la realidad. Para que un texto sea con propiedad literario es preciso que en él se invente, al menos en parte, un nuevo tipo de hombre. Ahora bien, dado que el modo de ser de ese hombre nuevo no ha de hacerse combinando elementos ya sabidos, el decir literario no ha de ser solo lógico sino, sobre todo, evocador.

En contraste con el poderoso simbolismo que ofrece la ceguera y su frecuente utilización en las creaciones literarias, el escaso recurso a los personajes sordos, nos enfrenta, por una parte, a la necesidad de justificar un fenómeno, en apariencia tan extraño y, por otra, nos brinda la oportunidad de adentrarnos un paso más en la radicalidad del problema que estamos tratando: el del sentido que pueda tener el hecho literario en sí.

No abundan los personajes sordos en la literatura, ya lo hemos insinuado líneas atrás, porque lo mejor de su posible alcance simbólico puede obtenerse también y de manera más amplia y aun más profunda recurriendo a las posibilidades evocadoras del silencio. Pero esta explicación, más que aquietarnos, nos abre a un campo nuevo de inquietudes, nos enfrenta a otro sistema de lenguaje negativo en el que no es necesario el defecto para iluminar la deficiencia.

El no oír del sordo puede entenderse como un obstáculo que impide al individuo afectado de sordera tener acceso a los ruidos y sonidos que proceden del mundo exterior, como una limitación de sus relaciones externas; pero en ese sentido las ventajas del significado de la ceguera son indudables; lo que la ceguera impide percibir evoca con mayor fuerza el aislamiento y la rotura de los vínculos con el entorno cósmico. El silencio, en cambio, al dejar sin oír al dotado de oído, evoca el lenguaje de una carencia no sensorial, ni siquiera orgánica; evoca la falta de lenguaje de aquello de lo que esperamos una respuesta a nuestras preguntas, sobre todo a nuestras preguntas más radicales.

Para los antiguos todo podía ser lenguaje de los dioses, todo podía ser signo de un lenguaje divino: el vuelo de las aves, el ruido de las hojas de las encinas movidas por el viento, el aspecto de las entrañas de los animales sacrificados. La mántica fue así un modo de saber interpretar los signos que le llegaban al hombre desde el más allá. A veces, sin embargo, los dioses no enviaban mensaje alguno a determinados seres humanos, lo que en el conjunto de la mentalidad antigua solía tener el sentido de un mensaje distinto, era el signo de una culpa grave por parte del hombre sometido al silencio. Fue chocante por ello la osadía de Aristófanes refiriendo en *Las aves* una interrupción de las comunicaciones entre los dioses y los hombres, y mucho más todavía la audacia de Epicuro al opinar que los dioses no se ocupan de los hombres; ellos viven felices en un mundo aparte sin preocuparse de la humanidad. Pero estos fueron solo excepciones, extraños atisbos de una mentalidad distinta muy adelantados a su época. La culpabilidad por el silencio de Dios fue la interpretación generalizada a lo largo de todo el cristianismo de la escena en la que Jesús nada contesta al interrogatorio de Herodes. La muerte de Juan el Bautista y la vida en adulterio le impedían el acceso a toda palabra que pudiera salir de la

boca del hijo de Dios. De ahí también la incertidumbre del propio Jesucristo cuando en la cruz advierte la ausencia del padre, el silencio de Dios, un silencio del que pregunta los motivos, pues de ninguna culpa le acusa su conciencia. El salmo veintidós le sirve de modelo:

¡¡Dios mío, Dios mío!! ¿Por qué me has abandonado?
Lejos estás de mi clamor y preces.
¡Dios mío!, clamo de día, y no me respondes; de noche, y no hallo remedio.

Con el advenimiento de la Edad Moderna un nuevo sentido del silencio empieza a hacerse notar en la creación literaria, es un silencio que apunta hacia el no ser, hacia una nada de doble faz, pues a un mismo tiempo sugiere lo imposible y la posibilidad; el tímido silencio de los muertos, como el que Shakespeare hace sentir a Hamlet respecto a su padre que en sueños dice haber sido asesinado, pero en pleno día nada puede decir. La culpa, sin desaparecer todavía, se ha desplazado, dejando el lugar de preferencia a un inestable poder ser. Es la significación que, en una cumbre del proceso, se va a expresar con el máximo poder creador de «la página en blanco» que aparece en *Mímica* de Mallarmé. Es una pagina que nada contiene, que nada dice, pero en la que podemos leernos porque en ella todas nuestras posibilidades están abiertas. La afortunada brevedad del trozo mallarmeano nos permite recordarlo y experimentar así por nosotros mismos la riqueza de ese mundo al que esta dimensión de la literatura nos quiere transportar:

El silencio, único lujo después de *las rimas! al ser una orquesta capaz, con su oro, con sus roces de pensamiento y de noche, de pormenorizar, sola, su significado, al igual que ocurre con una oda silenciosa, cuando el poeta, acucia-*

do por un desafío, es el único capaz de *traducirla; el silencio en las tardes musicales; lo vuelvo a encontrar, también,* en *la reaparición, siempre inédita,* de *Pierrot o del sobrecogedor, aunque elegante mimo Paul Marguerite.*
Como en este Pierrot Assassin de sa femme, compuesto y redactado por él mismo, soliloquio mudo que toma prestado en toda su amplitud tanto la cara como los gestos del pálido fantasma, cual si fuera una pagina que aún no se ha escrito. Brota de él un borbollón de razones ingenuas y nuevas que a uno le gustaría aprehender con seguridad, ¡pues, la estética del genero la encontramos situada aquí más cerca de sus principios y de sus normas que en cualquier otro mimo! nada, en este ámbito, contradice el espíritu simplificador y directo... Veamos: "El escenario sólo acoge la idea, no encontramos ni una sola presencia afectiva en una unión (de la que nace el Sueño), viciosa pero sagrada, entre el deseo y su realización, entre la penetración y su recuerdo: anunciando aquí, rememorando allá, en futuro, en pasado, con una falsa apariencia de presente. Así trabaja el Mimo, cuyo juego escénico se limita a una alusión continua, sin que ésta rompa jamás el cristal: se instaura de esta manera un ámbito, puro, de la ficción". Menos de un millar de líneas tiene el papel, y quien lo lee comprende en seguida las reglas, como si estuviera situado ante un tablado —su humilde depositario. Sorpresa que acompaña el artificio de una transportación de los sentimientos, mediante frases no proferidas, pues es la única ocasión, tal vez, en que reina, aún, entre el texto y la mirada, can autenticidad, un silencio —condición y placer de la lectura.

La trayectoria evolutiva del recurso al valor del silencio en el arte literario no ha dejado de sugerir las mayores profundidades del ser humano. Obligados por la estrechez de nuestro

espacio a no referirnos sino a los momentos más sintomáticos damos un salto para situarnos en *El malentendido* de Albert Camus. Es una obra de gran dramatismo por cuanto dos mujeres, madre e hija, asesinan a un viajero que acude a su casa, sin advertir que se trata del hijo y hermano de las visitadas. Pero a nuestro propósito destaca, como el máximo interés de la pieza, el silencio, que todo lo invade: ni la naturaleza, ni la sangre, ni el sentimiento muestran señal alguna por la que las asesinas vislumbren siquiera la proximidad y los vínculos que existían entre la víctima y las victimarias. Después del suicidio de la madre, arrojándose al mismo río en el que habían despeñado al no reconocido viajero, la hermana se rebela contra la divinidad:

> *Odio este mundo donde estamos limitados a Dios. Pero yo, que padezco injusticia, no he satisfecho mi derecho y no me arrodillaré. Privada de lugar en esta tierra, rechazada por mi madre, sola en medio de mis crímenes, abandonaré este mundo sin haberme reconciliado.*

Al final, es ella, María, la que se arrodilla y con las manos tendidas hacia adelante grita:

> *¡Dios mío! ¡No puedo vivir en este desierto! A ti te hablaré y sabré encontrar las palabras. (Cae de rodillas.) A ti me encomiendo. ¡Ten Piedad de mí, vuélvete a mí! ¡Óyeme, Señor; dame tu mano! ¡Ten Piedad de los que se aman y están separados!*

Y es entonces la divinidad, encarnada en el viejo criado, el que había guardado silencio a lo largo de toda la obra, la que se muestra inclemente:

> (*Se abre la puerta y aparece el VIEJO CRIADO.*)

ESCENA IV
EL *VIEJO.* (*Con voz clara y firme.*) ¿Me ha llamado?
MARÍA. (*Volviéndose a él.*) No lo se. ¡Pero ayúdeme, porque tengo necesidad de ayuda. Por Piedad, ayúdeme!
EL *VIEJO.* (*Con la misma voz.*) ¡No!

Telón.

Nos encontramos de nuevo ante el silencio de Dios, pero esta vez no es una consecuencia de la culpa sino la causa de ella. Un abandono semejante al que Cristo experimentara en la cruz por parte del Padre no conduce ahora a la sumisión y al lamento sino a la rebeldía extrema, a la protesta del hombre ante la totalidad del universo. El hombre solo, envuelto en silencio, no tiene punto de apoyo alguno sobre el que fundamentarse; pese a todo, no concluye Albert Camus en un pesimismo desesperado sino en la búsqueda de una ética que tenga por garante nada menos que a ese hombre solitario que habita en medio de un universo silencioso. El protagonista de *La peste*, el doctor Rieux, estaba bien seguro de que su misión era atender a los enfermos; acerca de lo demás, nada sabía.

A lo largo de la literatura española el valor atribuido al silencio ha sido muy cambiante, hasta el punto de alcanzar incluso significados opuestos. Para Santa Teresa, el silencio de Dios, el sin respuesta ni siquiera emotiva, a sus oraciones, no era signo de culpabilidad ni abandono por parte de Dios, sino una prueba de distinción amorosa. Muchas veces el guardar silencio se ha considerado como una señal de prudencia, como virtud estimable, lo que dio lugar al extendido dicho de «al buen callar llaman Sancho». En el sentir del siglo XIX, por el contrario, el silencio o fue sinónimo de imposición, el hacer callar, o fue signo de astucia, una manera de ocultar las intenciones para mantener engañados a los interlocutores, recurso utiliza-

do con frecuencia, por ejemplo, en las novelas de Pérez Galdós. Con estas variantes, sin embargo, no se agotan, ni mucho menos, las posibilidades de significar del silencio en nuestra literatura. El siglo XX nos permite asistir a un incremento del valor simbólico tanto del silencio en sí como de algunas formas estrechamente emparentadas con él. Prescindiendo del orden cronológico, podemos aludir al modo, claro está, de momentos paradigmáticos, a dos obras, la novela *Tiempo de silencio*, de Martín Santos y la pieza de teatro *La mordaza* de Alfonso Sastre, en las que la tendencia iniciada por Pérez Galdós y aun antes, en algunos escritos de Larra y de algunos contemporáneos suyos, pasa a ser la ejemplificación del poder que obliga al silencio de una manera significativa o simbólica y alcanza un nivel humano dentro de la dignidad insospechada por quienes, al dominar, se creían superiores. Así al final de *Tiempo de silencio* leemos:

> *El sol sigue tan tranquilo entrando en el departamento y allí se dibuja el Monasterio. Tiene todas sus cinco torres apuntando para arriba a ahí se las den todas. No se mueve. Tiene las piedras alumbradas por el sol o aplastadas por la nieve a ahí se las den todas. Está ahí aplastadito, achaparradete, imitando a la parrilla, que dicen, donde se hizo vivisección a ese sanlorenzo de nuestros pecados, a ese sanlorenzaccio que sabes, a ese sanlorenzón a este que soy yo, a ese lorenzo, lorenzo que me des la vuelta que ya estoy tostado por este lado, como las sardinas, lorenzo, como sardinitas pobres, humildes, ya me he tostado, el sol tuesta, va tostando, va amojamando, sanlorenzo era un macho, no gritaba, no gritaba, estaba en silencio mientras lo tostaban torquemadas paganos, estaba en silencio, y sólo dijo —la historia sólo recuerda que dijo— dame la vuelta que por este lado ya estoy tostado... y el verdugo le dio la vuelta por una simple cuestión de simetría.*

Escena en la que podemos comprobar cómo el dominado es un santo, mientras que sus torturadores son tan solo autómatas que únicamente imitan los movimientos del hombre. En cuanto a *La mordaza*, en su conjunto es una clara manifestación de un hacer callar que se resuelve convirtiendo en asesino al poderoso, devolviendo la dignidad a los dominados.

Pero algunos años antes de que estas obras se escribiesen, casi un par de décadas, un malogrado genio de nuestras letras, una víctima del poder, Federico García Lorca, trazaba en sus obras, en especial en *Yerma* una estructura gramatical nueva, la del lenguaje del silencio creador de la esterilidad destinada a la muerte. La escritura lorquiana forma un entramado coherente en el que cada elemento tiene su lugar preciso, su motivo teatral dentro de una combinatoria bien planificada de figuras significativas; pero, al mismo tiempo, nada obedece a un sentido que trascienda las condiciones de lo artístico. Nos encontramos inmersos en un sistema de lenguaje en el que los impulsos vitales se agotan en una creatividad carente de sentido en el plano de lo real. Una gramática no sádica pero sí sadiana enmarca el desarrollo de las obras. Roland Barthes veía en la obra de Sade una gramática constituida por dos elementos fundamentales: el crimen y la retórica. Más allá, sin embargo, de esa forma escénica en la que Sade dispone sus figuras, la condición de esterilidad parece dominar a lo largo de toda su trayectoria como una última búsqueda, de ahí la importancia de la sodomía en el conjunto de sus creaciones. La gramática sobre la que la obra lorquiana se asienta tiene también en lo estéril su primer punto de apoyo. En el otro extremo, formando un paralelo de intenciones y de figuras, la muerte; entre ambas el lenguaje de los mitos y de los símbolos. Esterilidad y muerte, dos silencios unidos solo por signos válidos únicamente en un mundo imaginario en el que solo pueden habitar las creacio-

nes humanas. En un lenguaje de infecundidad y de muerte y con la luna interpuesta, se escribe *Bodas de sangre*; por infecundo debe morir Juan, asesinado por su esposa Yerma.

Un elemento equivalente a la esterilidad, la impotencia, interviene como factor clave, en la muerte de Daniel Barnes a manos de su esposa en *La doble historia del doctor Valmy* de Antonio Buero Vallejo. Sería interesante estudiar también alguna de las obras de Buero en este sentido; pero, en esta ocasión nos vamos a limitar a unas breves consideraciones sobre *Las cartas boca abajo*, dado que en esa obra el silencio literario se hace protagonista, permitiendo, pese a la paradoja, ver lo invisible de la persona humana, adentrarse en lo oculto de lo que podemos llamar, el rostro. Ya el «boca abajo» de las cartas que se encuentra en el título nos sugiere, al invertir la frase comúnmente utilizada para significar las intenciones descubiertas, «las cartas boca arriba», un ocultar que no es un mero secreto sino un «hacer que se engañen». Según va discurriendo la obra muchas de esas intenciones van saliendo a la luz; pero el elemento que constituye el nudo del problema, el silencio de Anita, permanece. Se barajan motivos que expliquen esa actitud de mudez voluntaria, incluso Adela lo explica de un modo coherente: es una manera de castigarla por haber impedido una posible relación con Carlos Ferrer. La justificación, a pesar de todo, resulta insuficiente, ya que Anita no solo calla ante Adela sino ante todos. Incluso ante Juanito, a quien parece profesar un cariño particular. Los motivos, a niveles de un estudio del ser mismo de la literatura, nos parecen más hondos; Anita, frente al silencio divino, encarna el silencio humano, el silencio del hombre que a veces no quiere, y sometido a condiciones insuperables, no puede comunicarse con los demás; le falta capacidad de transparencia y también de claridad propia, le falta un lenguaje. Entre esas funciones de la literatura que estamos buscando, está la de crear un lenguaje

nuevo. Un lenguaje que acerque a los hombres y los haga entenderse, nos parece la primordial de todas las tareas que el arte literario debe abordar, aun convencido de que el fracaso aventaja, sin duda, a las probabilidades de éxito.

Capítulo II

La ceguera en la Biblia

Tal vez la característica más destacada de la cultura hebrea sea su vinculación constante al fenómeno de la escritura y el libro. La actitud religiosa y la dependencia de Yahvéh como dios supremo, que toma a los descendientes de Abraham como «su pueblo», que le hace el «pueblo elegido» entre todas las naciones, tiene como elemento unitario una revelación determinada, que no se trasmite por tradición de padres a hijos, sino que se escribe en tablas de piedra si es la ley y en libros si es el conjunto de la doctrina que todo el pueblo debe venerar y acatar. Son libros que tienen sus autores personales, pero a los que se debe únicamente la tarea de escribir y el estilo propio, mas no el contenido expresado en sus páginas. Lo que los libros dicen depende de una inspiración que le viene al autor de lo alto, del espíritu de Dios que le ordena fijar en trazos permanentes cuanto el soplo de Yahvéh le comunica, inspirarse en su aliento y trasmitirlo es esa forma que se llama La Escritura.

Inmerso en esta manera de sentir, el pueblo hebreo adoptó una actitud semejante a la de quien acude a la clínica de un psicoanalista en busca de su propia interioridad. Sus pensamientos, aparte de la relación que puedan guardar con lo

pensado, vienen a él cargados de un valor simbólico y obedeciendo a unos poderes que se encuentran más allá de lo que el pensador consciente puede advertir.

El interés del hebreo, sin embargo, no es el pasado sino el futuro. Los constantes mensajes de esperanza y los frecuentes anuncios de un salvador que nacerá en Israel hacen que el término «profeta» no signifique tanto «el que habla en nombre de otro» o «el que habla en nombre de Dios», como el que predice los acontecimientos, el que predice lo que ha de venir.

Este conjunto de circunstancias nos hace explicable la característica del pueblo hebreo de integrar todos sus procesos culturales en conjuntos panorámicos de símbolos y síntomas que deben ser decodificados e interpretados. Poco inclinados a los signos arbitrarios como el vuelo de las aves o las entrañas de los animales sacrificados, los artífices de la cultura bíblica se mueven entre asociaciones de semejanzas o indicios, de manera que las secuencias en los procesos creadores o cognoscitivos se atienen casi siempre a las reglas que recuerdan los análisis que rigen los descubrimientos de la psicología moderna.

Si, teniendo en cuenta esta idiosincrasia de la cultura hebrea, intentamos aproximarnos al sentido que puedan encerrar los personajes ciegos recogidos por la literatura bíblica, pronto llegaremos a la conclusión de que la ceguera conlleva un presagio de desorden o de muerte.

Según el Génesis, «Cuando envejeció Isaac y se debilitaron sus ojos de suerte que no veía, llamó a Esaú, su hijo mayor, y le dijo: [...] yo soy ya viejo y no sé cuándo tengo que morir» (Gén. 27,9). Se debilitan sus ojos y no puede ver, en un paralelo con la muerte, como formando ambas circunstancias un solo núcleo problemático. Descubrimos asimismo que el estado en que la ceguera le postra lo deja a merced de la voluntad ajena, del orden que quisieran impo-

nerle. Es cierto que el engaño del que es objeto, tramado por su mujer Rebeca, y ejecutado por su hijo, Jacob, haciéndole confundir unas manos cubiertas con pieles de cabrito, con unas manos velludas, no pasa de ser una ingenuidad insostenible. Ningún ciego, por torpe que sea, caería en una trampa como esa, en la que se parte de entender el sentido del tacto como incapaz de toda discriminación. El pasaje, encierra, sin embargo, un gran valor, por cuanto se recogen en él los ecos arcaicos de un cambio social, el que va de los cazadores del paleolítico a los pastores y agricultores del neolítico, con la consiguiente sucesión de poderes y la preponderancia político-religiosa, además de la elevación de la madre a la directora de los procesos. De los dos hermanos gemelos, el que nació primero, Esaú, el preferido del padre, ha de quedar sometido al que nació en segundo lugar, Jacob, el predilecto de la madre porque, simbólicamente, la astucia de Rebeca, bien pujante, logra vencer el orden de Isaac, resquebrajado, expresado por la ceguera.

La relación entre la ceguera y la muerte se vuelve a poner de manifiesto con claridad meridiana en el libro de Tobías. Según la versión siria de este libro, Tobí, israelita perteneciente a la época en que el pueblo de Israel sufre destierro en Nínive, destaca en el piadoso ejercicio de enterrar a los muertos, en especial a los compañeros de raza que con frecuencia aparecen asesinados por doquiera. Un día de Pentecostés, con la comida ya preparada, su hijo Tobías le dice:

Padre, mira, uno de nuestro linaje ha sido asesinado y está echado en la plaza estrangulado.

Tobías explica entonces en primera persona lo que sigue:

Y saltando antes de probar bocado lo llevé de la plaza a un escondrijo hasta que se puso el sol, para sepultarlo. Y tor-

nando me lavé, y comía mi pan con tristeza. Y recordé la profecía de Amós sobre Betel, según que dijo: "Se tornarán vuestras fiestas en duelo, y todos vuestros cantares en lamentación". Y lloré. Y cuando se puso el sol, salí de la casa, y cavando un fosa lo sepulté. Y los vecinos se me burlaban diciendo: "Todavía no tiene miedo, después que ya se le ha buscado para ser muerto por esa faena; y tuvo que escapar, y hete aquí que otra vez sepulta a los muertos".
Y en la misma noche di cabo a la sepultura, y volviendo a mi casa me lavé, y me eché a dormir junto al muro del patio; y mi cara quedaba descubierta a causa del calor.
Y no sabía yo que había unos pájaros en el muro encima de mí; y los pájaros dejaron caer estiércol caliente sobre mis ojos, y se formaron cataratas en los ojos (Tobías, 2, 4-9).

Ese excremento caliente como causa de la ceguera tiene en psicoanálisis una clara vinculación con la muerte, sin tratarse en modo alguno de una muerte completa y definitiva. Estamos ante un sentimiento anal de pérdida, atenuado por ese calor que nos muestra algo así como una actividad distinta, una dimensión nueva de la pérdida. El propio Tobí se expresa diciendo: «Estoy sumido en las tinieblas como un muerto entre los vivos» (Tobías, 5, 10).

Pero en el extraño proceso que siguen las oraciones paralelas de Tobí y Sara, una esperanza insospechada se abre tanto para ellos como para el sentido del libro mismo:

Justo eres Señor y todas tus acciones son justas, y todas tus obras son misericordia y verdad: tú das la justa sentencia en todo tiempo. Ahora, pues, Señor, acuérdate de mí, y mírame, y no te vengues de mí por mis pecados y por mis ignorancias y las de mis padres [...]. Y ahora haz conmigo según tu beneplácito; dígnate recoger en paz mi espíritu, para que sea desatado de sobre la haz de la tierra y me con-

vierta en polvo; pues me aprovecha morir antes que vivir; porque oí escarnios mentirosos, y es mucha dentro de mí la tristeza. Ordena, Señor, sea yo desatado ya de esta angustia, déjame que vaya a la morada de eterno reposo, y no desvíes tu rostro de mí, Señor; pues me aprovecha más morir que probar tanta angustia en mi vida; y así no oiré más que me vituperan (Tobías 3, 2-7).

El mismo día aconteció a Sara, la hija de Ragüel, en Ecbatana de la Media, que también ella fue escarnecida por una de las criadas de su padre [...]. Le dijo la criada: "Eres la que ahogas a tus maridos. Ya siete tuviste, y ni de uno solo de ellos llevaste el nombre. ¿Por qué razón nos azotas a causa de tus maridos que murieron? Vete con ellos; no veamos hijo tuyo ni hija por siempre jamás".
Oído esto se entristeció en extremo y se echó a llorar; y subiendo a la azotea de su padre, quiso ahorcarse. Mas volviendo sobre sí dijo: "[...] Mejor me está no ahorcarme, sino pedir al Señor que me muera y no oiga ya más escarnios en mi vida". Y en aquel momento extendiendo las manos hacia la parte de la ventana, bendijo a Dios, diciendo: "Bendito eres, Señor, Dios mío misericordioso, y bendito tu nombre santo y glorioso, por los siglos; bendígante todas tus obras para siempre. Y ahora, Señor, a ti vuelvo mi rostro, a ti dirijo mis ojos. Pido, Señor, que me saques de este mundo, y que no oiga más vituperios [...]. Y si no te place enviarme la muerte, dígnate mirarme y apiadarte de mí, y que no tenga yo que oír ya más escarnios".
Y en un mismo tiempo fue escuchada la oración de ambos en acatamiento de la gloria de Dios (Tobías 3, 7-4, 3).

Estas oraciones, paralelas en su contenido y simultáneas en su realización, tienen el valor de destacar, en las intenciones conscientes del hagiógrafo, el haber conmovido la

misericordia divina enviando al ángel Rafael en auxilio de ambos; pero a la vez nos inclinan a ver en todo el pasaje y aun en todo el libro un despliegue de síntomas e indicios sugerentes de una determinada lectura del proceso a que estamos asistiendo. Tobí, con mente piadosa, entierra reiteradamente a los muertos, incluso llega a ser encarcelado varias veces por tal motivo. El amor de Sara causa la muerte; hasta siete veces los maridos mueren antes de poseerla. Tobí, ya ciego, es vituperado por su mujer, Ana; Sara lo es por una criada. Ambos piden en sus oraciones «ser arrancados de la vida».

La etapa siguiente, la curación de ambos, realizada también por medios similares, nos hace pensar en una nueva comunidad de elementos combinados. Del pez que intentaba devorarlo, extrae, Tobías, el hijo de Tobí, por orden del ángel, «el corazón, el hígado y la hiel» que servirán, los dos primeros para ser quemados y con su humo hacer huir al demonio malo, Asmodeo, que estaba entorpeciendo la buena solución de las bodas de Sara, y la hiel para desprender las cataratas de los ojos de Tobí. La ceguera, pues, se entiende ahora al modo de un equivalente de la obra del demonio malo, es un desorden que debe evitarse o superarse. Un eco de ese desorden puede encontrarse todavía en el Evangelio de San Juan donde se le pregunta a Jesús, refiriéndose a un ciego de nacimiento si pecó él o pecaron sus padres puesto que nació ciego. Por la respuesta de Jesús advertimos el giro que el cristianismo pretende dar a la mentalidad arcaica: ni pecó él ni pecaron sus padres, sino que es ciego para que se manifieste la gloria de Dios.

Si atendemos, por último, a la personalidad y a la ceguera de Sansón nos será fácil descubrir un nuevo progreso en el desarrollo psicoanalítico de la literatura hebrea. Sansón personifica las fuerzas del hombre en su apogeo primero y en su declinar, después. Capaz de empresas descomunales

como despedazar a un león o diezmar a los filisteos con una quijada de asno, parece desconocer las fuentes de su potencia y los vínculos que unen esas fuentes con su propio cuerpo. Da por ello respuestas diversas a las reiteradas preguntas que su mujer, Dalila, le hace al modo de un psicoanalista, sin que los motivos profundos afloren. Pero el psicoanálisis continúa, hasta que un día hace su aparición el elemento simbólico: en el cabello está la fuerza; su pérdida o la pérdida de su coloración oscura serán los indicios indudables de que la fuerza viril o el vigor de la juventud inician el declive. La función de los ojos, como la de los genitales, cesará entonces, de tal manera que las energías de que el hombre pueda disponer solo servirán a motivos ajenos y en último extremo, para la muerte.

CAPÍTULO III

EL REY CIEGO DHRITARASHTRA

La ceguera de uno de los personajes más destacados del *Mahabharata*, el rey Dhritarashtra, constituye algo más que una simple anécdota, que un simple ejemplo intrascendente entre las muchas posibilidades que la literatura india nos hubiera podido transmitir. Del análisis de su mundo entorno, por el contrario, de una visión detenida de sus circunstancias, se puede seguir para nosotros una comprensión a niveles muy profundos de lo que la mentalidad creadora de aquel pueblo tan sensible representa en la evolución de la capacidad humana.

La cultura de la India se caracteriza, negativamente, por no tener ni historia ni filosofía y, de un modo positivo, por haber logrado en la literatura un desarrollo sin igual. La concepción cíclica del tiempo se entendió siempre como la causa originaria de que en la cultura del Ganges no hubiera lugar para un saber histórico. En efecto si todo cuanto acontece ya sucedió otras veces y ha de seguir sucediendo, carece de sentido retener los hechos del pasado. Se habló asimismo, de la no existencia de una filosofía en aquella cultura por no haber alcanzado una madurez suficiente para el desarrollo de un pensamiento abstracto como el que la filosofía requiere. A

nuestro entender, sin embargo, otras son las causas que han motivado o al menos que han coadyuvado poderosamente a esta característica negativa de la cultura del Ganges. Ya hemos explicado en nuestro libro *El ser y el hombre* cómo la irrealidad en que se apoya el saber histórico, por una parte, y el error denunciado por Nietzsche de la verdad como una falsedad sin la que no puede vivir el hombre coinciden en el desarrollo de la cultura india, haciendo que a un mismo tiempo carezca de historia y de filosofía por basarse ambas en irrealidades ajenas a la mentalidad de un pueblo que vive inmerso en un pensamiento de lo real como abarcador del todo.

La literatura de la India, en cambio, alcanza un desarrollo exquisito por ser la sensibilidad el elemento más destacado de cuantos componen el panorama cultural de aquel pueblo y nos muestra la constante de unos determinados presupuestos a cuyo seguimiento es probable deba la cultura del Ganges un sello propio que le hace prescindir en su desarrollo de la etapa histórico-filosófica que ha marcado la cultura de Occidente. La universalidad del destino, por ejemplo, hace que no solo los hombres tengan prefijada su trayectoria desde el nacimiento hasta la muerte, sino que también las cosas se encuentran sujetas a la misma ley: Dhrishtadyumna «ha nacido para matar a Drona» y Sikhandi para causar la muerte de Bishma; pero de igual manera, explica Krishna, todas las cosas tienen un destino y en cuanto lo han cumplido se destruyen; así el carro de Arjuna, una vez concluida la guerra entre los Pandavas y los Kurus, arde por sí mismo y queda reducido a un montón de ceniza. De la realidad, por tanto, no puede decirse, como en Grecia, que está dispersa y que sea función del *lógos* reunirla; el destino ya ha llevado a cabo esa tarea de un modo previo incluso a la existencia. El destino, que es radical, y no el *lógos* o la palabra, pues también la palabra misma ha de obedecer a lo que el destino le disponga. Toda

palabra emitida, aunque no haya sido intencionada, ha de cumplirse inexorablemente. Los cinco Pandavas comparten una misma esposa, Draupadi, porque tras haber sido ganada por Arjuna en una prueba, llevada a casa, dicen a su madre, Kunti, «mira el regalo que traemos», a lo que ella, sin saber de qué se trataba contesta: «compartidlo». El destino había hablado por su boca. De igual manera, las maldiciones, incluso contra los dioses, una vez pronunciadas se hacen irrevocables.

Las notorias diferencias que pueden señalarse entre la cultura del Ganges y la cultura greco-occidental no suponen solo un problema de diversidad de aspectos o de enfoques con los que podamos distinguir anecdóticamente los resultados evolutivos de dos pueblos, antes bien, nos descubren dos maneras de proceso divergente en tal grado que aparecen afectadas algunas características humanas, que sin su contraste, cabría tomar por esenciales.

Muchas cosas nos separan de la mentalidad india, pero a la base de ellas, si no como motivo desencadenante, sí al menos como eje en torno al que las cuestiones forjan sus características propias, figuran las distintas concepciones del lenguaje, o quizás con más exactitud, los distintos sentidos en los que se entiende la palabra como medio que utiliza el destino para manifestarse.

El destino que la cultura india concibe es firme e inexorable como las leyes de la naturaleza o como la realidad que las determina, y es ciego, es decir, inconsciente, porque es previo a toda conciencia, incluso a la conciencia divina. La palabra, por la que esos designios se hacen visibles, tiene, en consecuencia, la función de un mero intermediario que se limita a repetir o a transmitir a la conciencia la voluntad de unas fuerzas sordas a toda colaboración humana. En todo caso, cabe la posibilidad de conquistar el destino adelantándose a sus decisiones por medio de sacrificios y acciones que condicionen o predispongan las palabras.

También es ciego el destino en Grecia, pero el motivo de esa ceguera no se encuentra en ser previo a la conciencia sino en el capricho que rige sus decisiones. No estamos aquí frente a leyes inquebrantables, sino ante la voluntad sin ley. La palabra, la del oráculo, lo expresa, pero su sentido nada tiene que ver con la rigidez que caracterizaba el alcance de lo dicho según las creaciones literarias de la cultura del Ganges. La palabra del oráculo griego no puede transmitir leyes sino símbolos de interpretación múltiple, mensajes que el hombre debe aprender a descifrar. El destino indio es real, es la realidad primera de la que todo depende. El hado griego se apoya en lo humano, perteneciendo, por tanto, al ámbito de la irrealidad.

La magnitud del contraste y la diferencia notoria de los resultados permiten suponer la existencia de vínculos, si no causales de una manera absoluta, sí al menos coadyuvantes entre esas posturas iniciales y los efectos divergentes obtenidos. Todo parece indicar que la mentalidad india no permitió al individuo la separación y el distanciamiento del plano cósmico y, en consecuencia, no hubo lugar a conflicto alguno en relación con la historia y la filosofía. Su fina sensibilidad a la palabra, en cambio, predispuso su capacidad creadora a seguir los cauces literarios en los que los frutos alcanzados figuran, con toda justicia, entre las primeras joyas artísticas de la humanidad. También los griegos tienden al realismo, pero la situación en que se encuentran respecto a este problema no es como en la India la de hallarse inmersos en una realidad que no permite la sospecha de una apertura liberadora sino la de un enfrentamiento entre la realidad vivida y unas aspiraciones imposibles que atraen con la fuerza de ideales que dan sentido a lo que, sin ellas, sería solo caos.

La concepción del lenguaje como ley insuperable, por otra parte, ni se limita al aspecto verbal externo ni tampoco a los signos inequívocos fácilmente utilizables para comunicar lo pensado. La conducta por sí misma es también signo y sus

efectos tan decisivos como las expresiones pronunciadas. Como consecuencia de esas conductas hechas signos tienen los tres hermanos: Dhritarashtra, Pandu y Vidura sus características propias, que los señalan y los distinguen. El nacimiento de cada individuo no necesitaba de un padre y una madre consanguíneos, era suficiente con que alguien los representase y actuase como padre para que los niños nacidos fuesen hijos verdaderos. Pues bien, ante la imposibilidad de que Bishma actuase como padre hubo de acudirse a Vyasa para representar al padre y a Ambika, Ambalika y una doncella de la primera para ser engendradoras de los hijos de célibe Bishma. Es entonces cuando el signo de la conducta va a producirse. La fealdad extrema de Vyasa hace que Ambika cierre los ojos en el momento de concebir a su hijo. Ambalika por su parte palidece de miedo hasta tornar blanca su piel, en cambio, la doncella se muestra atenta y complaciente. Como resultado el hijo de la que había cerrado los ojos, Dhritarashtra, nace ciego, la blancura caracteriza a Pandu, hijo de la pálida Ambalika y es sabio Vidura, el hijo de la atenta doncella. Sabiduría, ceguera y palidez fueron pues los efectos insuperables de unos signos identificados con lo que en la cultura de Occidente son las causas reales.

La vida de Dhritarashtra, marcada por la ceguera, no se aparta demasiado de la trayectoria ordinaria de los otros Kshatryas. En algún momento se habla de su incapacidad para reinar, pero, de hecho, asistido por Vidura gobierna el reino de los Kurus y dispone con equivalentes atribuciones a las que poseen otros reyes contemporáneos. Sus bodas, preparadas por Bishma, presentan un momento de vacilación por parte de Subala, el rey de Gandhara, pero Gandhari, la elegida, pronto elimina todas las dudas de su padre:

Le aseguró que no tenía ningún inconveniente para casarse con el príncipe Kuru, y para probarlo vendó

sus ojos con un pañuelo de seda, pues no quería ser mejor que su señor en nada.

De entre sus cien hijos destaca el primogénito, Duryodhana, en quien pronto aparece una envidia por sus primos, los Pandavas, en especial por Yudushthira, a quien según la interpretación de la ley correspondía la herencia del reino. La pugna se establece de manera abierta. Duryodhana acude a todos los medios sin escrúpulos para alcanzar la corona y Dhritarashtra le apoya siempre en todas sus intenciones perversas.

Un fenómeno curioso caracteriza la guerra final entablada entre Kurus y Pandavas: la narración no corresponde a los hechos observados directamente sino a la descripción que Sanjaya hace de ellos informando a Dhritarashtra. Se trata, por tanto, de la imaginada por el rey ciego. Es decir, nos encontramos ante una manifestación de la literatura como proceso interior, como visión irreal de la realidad:

La noche anterior Vyasa visitó a Dhritarashtra, su hijo. Vyasa le dijo:
—Hijo mío, han llegado días terribles. Tus hijos y otros reyes, todos los demás reyes del mundo se han reunido aquí, morirán dentro de pocos días. Este será el curso del destino, no tiene sentido apenarse por ello. Y si quieres ver la guerra, te concederé el don de recuperar la vista.
El pobre Dhritarashtra le respondió:
—Mi señor, he estado ciego toda mi vida, no sé lo que es ver. No quiero usar mis ojos para ver morir a mis hijos. ¡No! Me contentaría con escuchar a alguien que me lo contase todo. Si hay alguien que pueda ver la guerra y relatármela vívidamente, estaré satisfecho.
Vyasa dijo:
—Que así sea. Sanjaya te dará una narración veraz y vívida de la guerra. Le otorgaré el don de la visión interior. Será

como los rishis, que pueden ver todo lo que se ha de ver. Sanjaya verá todo lo que ocurra en la guerra, conocerá incluso los pensamientos de todos ellos. Tanto lo que se hable como lo que pase por la mente de los hombres, Sanjaya podrá saberlo tanto de día como de noche. Sanjaya podrá verlo todo. Cada día estará en el campo de batalla y verá cómo se lucha. Él te lo relatará durante la noche sin que la fatiga o el agotamiento puedan afectarle.
Vyasa le dijo también que todos los presagios profetizaban la derrota y muerte de los Kurus y el éxito de los Pandavas. Luego confortó a su infeliz hijo y se marchó.
La narración de la guerra desde ahora en adelante será la narración de Sanjaya, tal y como se la describió a Dhritarashtra.

Esta forma indirecta que hace de la literatura un arte especial que atañe a la intimidad humana no era una innovación en la cultura india, pues con anterioridad en el *Ramayana* descubrimos un acontecimiento de similares consecuencias que dará a la obra una dimensión extraordinaria. En la segunda sarga del Balakanda, con motivo de la muerte del macho de una pareja de aves por parte de «un nishada, empedernido en el mal», Valmiki pronuncia una maldición:

Así tú, ¡oh, nishada! quedes sin hogar para toda la eternidad, pues que mataste un kraunza cuando se entregaba al amor.

La maldición, una vez pronunciada, debía cumplirse por la condición que tienen las palabras de estar sometidas a las mismas leyes que la realidad. Pero entonces Valmiki, arrepentido de su conducta por compasión hacia el nishada, convierte su frase en parte de un poema, la hace literatura, y, como consecuencia, la transforma en puro cántico:

Esta frase, mediante padas vinculadas a simétricas sílabas y acompañada de instrumentos de cuerda y cadencia, ya que la pronuncié en mi aflicción, sea un zloka y no otra cosa alguna.

Es la forma que adoptará seguidamente para toda la narración del *Ramayana* por disposición del propio Brahma.

Manteniéndose dentro de esta característica fundamental en la literatura india, un nuevo hecho del *Mahabharata* viene a iluminarnos el sentido profundo que en la obra alcanza la ceguera. Krishna, persona humana en la que se encarna Vishnú, ante la amenaza de ser apresado por los Kurus, muestra su grandeza ante la asamblea de ese pueblo en una manifestación tan extraña que solo puede ser comprendida en su verdadero alcance en los momentos finales en los que su dimensión divina se aparece al propio Dhritarashtra:

Entonces ocurrió un milagro, al rey Dhritarashtra que estaba ciego, se le concedió la vista para ver a Krishna. El rey miraba y seguía mirando, tuvo la gran fortuna de ver al Señor cuando se le abrieron los ojos.
Se oía una música celestial por todas partes y llovían flores incesantemente. Dhritarashtra miraba a Krishna y, mientras, las lágrimas le resbalaban por sus envejecidas mejillas. Rogándole a Krishna le dijo:
-Tú eres el Señor de esta tierra y he podido verte, habiéndote visto no quiero ver nada más. Por favor, llévate de nuevo mi vista, no la quiero.
Krishna le concedió su deseo.

De esta manera, el que había nacido ciego en cumplimiento de un signo, el de los ojos cerrados de la madre engendradora al concebirlo, tras la visión de lo extraordinario adopta por voluntad propia la decisión de no ver las cosas del mundo. Nos encontramos ante un nuevo signo que da sentido a la

literatura como una trascendencia especial. Dhritarashtra es para nosotros un símbolo de gran valía que deberá ser objeto de profundos estudios y análisis detallados de los que en este trabajo solo podemos dar algunas breves indicaciones.

CAPÍTULO IV

TIRESIAS, CIEGO ADIVINO

La frecuencia con la que aparecen los ciegos en la mitología griega ha sido objeto de extrañeza, por una parte, y de estudio, por otra. ¿Qué motivos habrán tenido aquellos primeros helenos para haber imaginado en tantas ocasiones a sus mitos padeciendo la ceguera? Es una pregunta que muchas veces se plantea, pero a cuya respuesta se renuncia fácilmente para encaminar la investigación por cauces antropológicos, psicológicos, o simplemente literarios. Destacan, sin duda, entre los personajes ciegos del mito, las figuras de Tiresias y de Edipo como los ejemplos más significativos y, en consecuencia, también acerca de estos dos casos, unidos o cada uno de ellos por separado, existe un amplísima bibliografía a todos los niveles, claro indicio del gran interés suscitado por el tema. Echamos de menos, sin embargo, un análisis en el que se vinculen ceguera y cultura, en el que esos ciegos sean interpretados como síntoma del fenómeno cultural en su conjunto, o del enfoque que ese pueblo ha sabido dar a su propio desarrollo.

Se cuenta, como si fuese una anécdota sin mayor importancia, que un día Tiresias sorprendió a dos serpientes copulando. El acontecimiento, empero, revestía un valor extraordinario, y

de ahí lo notable de sus consecuencias. Tiresias, en aquel momento, alcanzó a descubrir lo diferente, la distancia insalvable ente uno y otro puesta aquí de relieve por la diferencia entre macho y hembra. La experiencia de pertenecer a uno de los sexos es incomunicable con respecto al otro; aparece así, entre ambos, un abismo, que si bien no puede salvarse, no por eso deja de provocar constante inquietud. El mito no lo explica, pero de su seguimiento se desprende que el esfuerzo por imaginarse lo diferente transformó a Tiresias en mujer. Siete años más tarde, con motivo de una nueva visión de serpientes copulando también igual que la vez primera, vuelve a transformarse, con lo que recupera su sexo originario. Había pues, aprendido a experimentar al otro y, desde el otro, había sido experimentado él mismo.

Al modo de una nueva anécdota, describe el mito la disputa entre Zeus y Hera sobre cuál de los sexos experimenta mayor goce sexual en la cópula. Tiresias fue entonces nombrado juez, pues nadie más podía saberlo. El dictamen de que nueve veces más disfrutaba la mujer que el hombre, irritó a la diosa, que lo cegó. Zeus hubiera querido devolverle la vista, pero no podía hacerlo en contra de la voluntad de Hera, por lo que compensó la ceguera de Tiresias otorgándole un don de tanto valor como la pérdida que había sufrido: lo transformó en adivino. Ahora bien, si hemos de tomar la figura de Tiresias por un verdadero mito, es decir, dotado de sentido unitario, las dos anécdotas a las que nos hemos referido, el momento en que él se transforma en mujer y su vuelta a ser varón, y su ceguera compensada al adquirir la dignidad de adivino, deben estar comprendidas dentro de una misma estructura y con idéntico significado o con significados, que puedan combinarse para alcanzar un valor simbólico común. La capacidad de adivinar, de ver el futuro o de descubrir lo que está oculto, debe, pues, equivaler a ese salto sobre el abismo que suponía experimentar al otro, compren-

derlo en el propio adentro. Pero el escollo es insalvable de hecho. La intimidad del otro no está al alcance de nuestra vista. El significado básico del mito de Tiresias, la sabiduría que los griegos percibían a través de su mito, consiste en hacerse consciente de que para ver unas cosas es necesario dejar de ver otras, que para ser mujer es necesario dejar de ser varón y viceversa. En suma, podemos decir que el mito apuntaba ya a la necesidad de admitir algo más allá de lo real que constituye la esencia más profunda del ser humano. En la cultura griega dormían los gérmenes de un humanismo que, pese a haber logrado un desarrollo prodigioso, no pasó, sin embargo, de los primeros pasos en sus posibilidades. En lo que había que dejar de ver para alcanzar a ver algo mejor se encontraba la capacidad para una filosofía de rango metafísico, para el arte que alcanza a representar la belleza divina, y para la tragedia, que muestra al hombre enfrentándose a lo inevitable e incluso logrando, mediante la intervención de los dioses invisibles, superar esos escollos que parecían un callejón sin salida.

El esfuerzo constante por ir más allá de lo visible, al tiempo que el empeño por expresar más de lo que las palabras significaban, llevó así a los griegos a fundamentar toda su cultura en la metáfora e incluso a convertir la cultura misma en la gran metáfora. Para adentrarse en lo no manifiesto acudían siempre a una semejanza que pudiera sugerir algo diferente de lo que está ante los ojos o de lo que se dice. De tal signo fue su escultura, que mostraba figuras humanas y sugería dioses, o la tragedia que mostraba personajes para hacer comprensibles los conflictos. Dentro de esa cultura en su conjunto, Tiresias, el que alcanza a ver lo inalcanzable por la vista, se convierte ahora en un símbolo abarcador, en la figura que representa todas las aspiraciones de un pueblo que supo brindarnos el mayor ejemplo de cultura jamás igualada, y darnos a todos el mayor impulso hacia nuestros mejores logros.

Ya en pleno desarrollo de la literatura encontramos a Tiresias en dos pasajes fundamentales, el uno en la *Odisea,* en la visita de Odiseo al Hades, y el otro en *Edipo Rey*. Solo nos vamos a referir aquí al primero de ellos, quedando el análisis del segundo aplazado hasta el momento en el que, en otro punto, afrontemos el significado de la ceguera en Edipo.

En la vida de Odiseo aparecen con frecuencia notorios presagios de acontecimientos venideros, así como de evidentes signos de culpa que acusan de una conducta improcedente. Eran todas ellas señales fácilmente interpretables. Pero la capacidad de Odiseo no se limitaba a la comprensión de lo fácil; sabía también adentrarse en el mundo oscuro de lo apenas perceptible, casi adivinar allí donde solo cabían las sospechas, por eso se había hecho astuto. A pesar de todo, su amplio horizonte tenía unos límites que lo cerraban, su vista no podía traspasarlos, de manera que su ánimo inquieto no pudo tampoco salvar la angustia producida por el vacío de noticias. Un día, por lo tanto, se decidió a descender hasta el Hades en busca de un saber que no le brindaban los signos visibles. Allí supo interrogar a Tiresias el ciego, inventor de profecías por serle inaccesibles las señales, dotado de una visión divina, el ciego capaz de crear presagios y darles sentido. Odiseo pregunta al adivino ciego, Odiseo se pregunta, pregunta a su propia oscuridad. De las peripecias que el adivino muerto le anuncia al narrarle su posible retorno a Ítaca, importa más que su contenido, su característica de constantemente condicionadas:

> *Acercóseme el alma por fin de Tiresias tebano con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:*
> *"¡Oh Laertíada, retoño de Zeus, Ulises mañero! ¿Cómo ha sido, infeliz, que, a la luz renunciando del día, has venido los muertos a ver y el lugar sin contento? Mas aparta del*

hoyo, retira el agudo cuchillo, que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades".
Tal habló, me aparté y, embutiendo en la vaina mi espada de tachones de plata, dejéle beber negra sangre de la fosa y entonces me dijo el perfecto adivino:
"Claro Ulises, en ansias estás de tu dulce regreso, pero un dios te lo va a hacer penoso. No pienso que olvide el que bate la tierra las iras que puso en su pecho al entrar en furor contra ti; que cegaste a tu hijo; mas con todo, entre muchos trabajos vendréis a la patria si decides tu gusto frenar y el ardor de tus hombres.
Una vez atracada tu sólida nave en la isla de Trinacia después de escapar a las cárdenas aguas, unas vacas pastando verás entre recias ovejas: son del Sol, el que todo lo mira, el que todo lo escucha.
Si a esas reses respetas, atento tan sólo al regreso, a la patria podréis arribar aun con grandes trabajos; mas si en algo las dañas, entonces predigo ruina para ti, tu bajel y tu gente. Y si tú la esquivases, irás tarde, en desgracia, con muerte de todos los tuyos, sobre nave extranjera y allí encontrarás nuevos males: unos hombres que henchidos de orgullo te comen los bienes pretendiendo a tu esposa sin par con ofertas de dotes.
Verdad es que al llegar vengarás sus violencias: mas luego que a los fieros galanes des muerte en tus salas, ya sea por astucia, ya en lucha leal con el filo del bronce, toma al punto en tus manos un remo y emprende el camino hasta hallar unos hombres que ignoren el mar y no coman alimento ninguno salado, ni sepan tampoco de las naves de flancos purpúreos ni entiendan de remos de expedito manejo que el barco convierte en sus alas.
Una clara señal te daré, bien habrás de entenderla: cuando un día te encuentres al paso con un caminante que te hable del bieldo que llevas al hombro robusto, clava al

punto en la tierra tu remo ligero y ofrece al real Poseidón sacrificios de reses hermosas, un carnero y un toro, un montés cubridor de marranas; luego vuelve a tu hogar, donde harás oblación de hecatombes uno a uno a los dioses eternos que pueblen el cielo anchuroso; librado del mar, llegará a ti la muerte, pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma de lozana vejez; entretanto tus gentes en torno venturosas serán. Estas son las verdades que anuncio".

De este modo me habló y, a mi vez, contestándole dije:
"¡Oh Tiresias! Sin duda los dioses así lo han tejido, pero ahora pon mente a mi ruego y explica esto otro: pues el alma aparéceme allí de mi madre difunta, que, apostada en silencio, cercana a la sangre, rehúsa contemplarme de frente y hablar con su hijo.
¿Qué medio podré, oh príncipe, hallar de que sepa quién soy? Tal le dije".

Sin hacerse esperar contestó de este modo Tiresias:
"Fácil es la respuesta y habrás de guardarla en tu mente: de los muertos aquel que tú dejes llegar a la sangre te dirá sus verdades y aquel a quien no lo permitas te dará las espaldas y atrás volverá su camino".

De esta suerte acabó sus presagios el alma del prócer agorero y al fondo se entró de las casas del Hades, mientras yo quedé firme esperando que fuera mi madre a beber de la sangre sombría.

Las condiciones, y no la pura arbitrariedad, hablan aquí de una sabiduría que va, más allá de la mera adivinación, hacia un penetrar en el misterio a través del sentido de la realidad o del hombre.

Tiresias viene a significar un ir más allá, un salirse de la pura naturaleza para adentrarse en lo que el hombre tiene de superación de lo exclusivamente real. Indica el camino hacia lo desconocido como algo que puede significar, al mismo tiempo, una meta o una apertura hacia mundos todavía ignotos. De ahí que la trayectoria que Tiresias le señala a Odiseo concluya en un pasaje en el que se encuentre al fin alguien que desconozca el mar y pueda confundir un remo con un bieldo. La tranquilidad se encontraría así entre aquellos que ignoren el mar, es decir: en el símbolo de un cese de la inquietud por ir siempre más allá.

Naturalmente este sería un fin similar a la muerte como lo insuperable, pero este problema se adentra ya en otro conflicto: el que va del mito a la tragedia.

Capítulo V

La doble ceguera de Edipo

Tal vez ninguna figura literaria haya sido objeto de tantos estudios y comentarios como Edipo, pese a lo cual podemos decir que en ese mito, especialmente en las dos obras que Sófocles le dedicó, se encuentra todavía una riqueza inexplorada. Freud, a partir de dos elementos fundamentales como son el parricidio y el incesto, formuló la triangulación edípica o el vínculo que se establece entre el niño y sus progenitores. El descubrimiento de esa estructura compleja de la personalidad humana le permitió poner de manifiesto el conjunto de tendencias básicas por las que se rige la conducta del hombre en sus mecanismos esenciales. Estamos ante un yo que busca la realidad, ante un superyo que propone ideales, y ante un ello que opone las resistencias de una naturaleza estabilizada, petrificada. Otros investigadores, fundamentalmente Juan Rof Carballo, extienden el análisis del Edipo a otra serie de elementos de igual importancia que el parricidio y el incesto, pero que han sido menos atendidos por el psicoanálisis.

Ya en *Urdimbre afectiva y enfermedad* Rof aludía a esta complejidad del mito edípico:

Vamos a resumir algunos de los principales resultados de la obra de Freud para la Medicina actual, siguiendo como pauta, tan buena como cualquier otra, los diez o doce mitos que en el Edipo se condensan. Estos, a mi juicio, son los siguientes:

a) El mito del niño abandonado. ("Complejo" de Segismundo o de Kaspar-Hausen) (Mitscherlich).
b) El mito de la Esfinge, o de la Madre terrible.
c) El mito de Cronos y Urano.
d) El mito del incesto.
e) El mito prometeico.
f) El mito de Tiresias.
g) El mito órfico, de descenso a los infiernos o al Hades.
h) El "mito del niño divino" o del "niño eterno".
i) El mito de los dos hermanos enemigos.
j) El mito del desplazamiento (Edipo, el de los pies hinchados).
k) La encrucijada como "fatum".

La riqueza psicológica del tema en sí y la capacidad de Sófocles para configurar el personaje como un tipo modélico han motivado la propensión por parte de los investigadores a convertir a Edipo en el eje principal de la creatividad de Occidente e incluso en fuente inagotable de nuevos impulsos para la cultura y como consecuencia esa sobreabundante bibliografía a la que nos hemos referido; pero las relaciones de Edipo con la ceguera ofrecen además, a nuestro entender, un nuevo valor del mito que desde los dominios de la psicología nos lleva hasta otros campos un tanto insospechados como son el antropológico y el filosófico.

La ceguera de Tiresias había sido compensada con la visión del destino: Tiresias, en efecto, se había convertido en un profeta capaz de ver y adentrarse en lo oculto a los ojos. Edipo también es ciego y también en él parece estar compen-

sada su ceguera por una visión suplementaria. Posee, según palabras de Hölderlin, un tercer ojo. Edipo se sabe ciego para sí mismo, se sabe un desconocido ante sus propios ojos y por eso consulta al oráculo; pero incluso entonces la propia ceguera le impide interpretar correctamente la respuesta que recibe, y en vez de afirmarse sobre la tierra que lo protege, huye, inicia un viaje extraño, sin saber tampoco ahora que va a tratarse de un regreso. Edipo solo sabe mirar hacia atrás, posee ese tercer ojo con el que lo caracteriza Hölderlin; ve las raíces del ser del hombre y por eso no es un secreto para el enigma de la esfinge: el animal que primero es cuadrúpedo, después bípedo y después se desplaza sobre tres pies solo puede ser el hombre. Algunas versiones del mito muy antiguas le hacían dar a Edipo otra respuesta. Contestaba con un «yo mismo» que en el conflicto propuesto por el enigma era menos universal, pero más auténtico. Precisamente ese olvido va a encerrar la gran tragedia de Edipo. Edipo, antes que nada es ciego para sí mismo. Frente a Tiresias aparece así un destacado contraste:

TIRESIAS.-... Pues yo te ordeno que persistas en el cumplimiento de la orden que has dado, y que desde hoy no dirijas la palabra ni a estos ni a mí, porque tú eres el ser impuro que mancilla esta tierra.
EDIPO.- ¿Y así, con tanto descaro lanzas esa injuria? ¿Y crees que has de escapar al castigo?
TIRESIAS.- Nada temo, pues mantengo la verdad, que es poderosa.
EDIPO.- ¿De quién lo sabes? No será de tu arte.
TIRESIAS.- De ti; porque tu me hiciste hablar contra mi voluntad. [...]
EDIPO.- [...] ¿Quién fue el mortal que te engendró?
TIRESIAS.- Hoy lo conocerás y lo matarás.
EDIPO.- ¡Qué enigmático y oscuro es todo lo que dices!

TIRESIAS.- No eres tú buen adivinador de enigmas.
EDIPO.- Injuria cuanto quieras, que tus insultos serán los que más gloria me den.
TIRESIAS.- Esa misma gloria es la que lo perdió.
EDIPO.- Pero si salvé a la ciudad, poco me importa.
TIRESIAS.- Me voy ya. Niño, guíame.
EDIPO.- Sí, que te guíe, que tu presencia me embaraza; y lejos de aquí, no me atormentarás.
TIRESIAS.- Me voy; pero diciendo antes aquello por lo que fui llamado, sin temor a tu mirada; que no tienes poder para quitarme la vida. Así, pues, te digo: ese hombre que tanto tiempo buscas y a quien amenazas y pregonas como asesino de Layo, ése está aquí, se le tiene por extranjero domiciliado: pero pronto se descubrirá que es tebano de nacimiento, y no se regocijará al conocer su desgracia. Privado de la vista y caído de la opulencia a la pobreza, con un bastón que le indique el camino se expatriará hacia extraña tierra. Él mismo se reconocerá a la vez hermano y padre de sus propios hijos; hijo y marido de la mujer que lo parió, y comarido y asesino de su padre. Retírate, pues, y medita sobre estas cosas; que si me coges en mentira, ya podrás decir que nada entiendo del arte adivinatorio.

Podría hablarse entonces de una gran revelación y esperaríamos, en consecuencia, un Edipo que al aprender a verse incrementará su capacidad; pero dotado de esa visión nueva sufre, al contrario, una metamorfosis que lo debilita y lo convierte en un prototipo de antihéroe. Por culpable se quita los ojos y se hace mendigo, se autoexpulsa de la ciudad y deambula sin rumbo hasta la muerte.

Un análisis detenido de esa figura literaria puede brindarnos ahora una especie de esquema de la génesis y desarrollo del ser del hombre, los trazos de la estructura esencial de lo humano. Ese viajero, siempre inestable, que siendo niño lo llevan de

Tebas a Corinto y lo ha olvidado, que va después de Corinto a Tebas donde se instala como rey, y que, por último, deambula sin rumbo hasta acabar en Colono, es un ejemplo, no solo de hombre como individuo, sino también de la humanidad entera gestándose envuelta siempre en la niebla. Antes de la historia, el hombre es ya un eterno viajero, un nómada que busca los frutos que la naturaleza le ofrece, es un ciego desamparado, que vive de lo que encuentra en su caminar constante; cuando más tarde aprende el trabajo, se estabiliza y se cree poderoso, señor de toda la tierra, rey, pero se trata solo de un espejismo. Entonces otro ciego, el profeta, el que mira al futuro, le desvela su miseria, la miseria del ser humano, le descubre su categoría de culpable, que nunca antes había visto, y le muestra el alcance de sus consecuencias tanto repercutiendo sobre sí mismo: su parricidio y su incesto, como sobre la ciudad, sobre la sociedad entera: su condición de responsable de la peste. Tras la visión de su propia verdad, debe Edipo reconocerse y convertirse en lo que siempre había sido sin saberlo, debe autocegarse y hacerse mendigo a sabiendas, volver a ser nómada porque lo de ser rey, el dominio, es solo una manera de autoengañarse, de ser culpable simulando inocencia.

El personaje Edipo, cobra así para nosotros el valor de una figura que dos veces representa la ceguera, una vez, la segunda, cuando ya sin ojos, guiado por sus hijas, recorre sin rumbo el suelo griego, desvalido y mendigo; la otra, la primera, cuando, sin ver nada, creía verlo todo, cuando, a pesar de tener una buena vista incluso para anclarse en lo enigmático, no acertaba a comprenderse y, por consiguiente, reunía las mejores condiciones para convertirse en el mejor símbolo de la ceguera humana, el símbolo de la ceguera que el hombre lleva dentro de sí sin saberlo. Edipo es el símbolo del hombre que recorre la historia, nómada o sedentario, siempre indigente aunque pueda creerse poderoso, que se ignora aunque crea ser dueño de su propio destino.

Pero la ceguera humana que Edipo representa no es la única manera que el hombre tiene de afrontar sus limitaciones. Frente a Edipo ciego, Sófocles sabe colocarnos al ciego Tiresias, frente al no saber cabe el adivinar, frente a la propia ignorancia queda la posibilidad de adueñarse de los signos, interpretarlos, le queda la posibilidad de darse un sentido, y ese es el alcance del nuevo símbolo de ceguera que nos brinda la figura de Tiresias, el profeta, es la ceguera convertida en sabiduría cuando se es capaz de aceptarla y rebelarse contra su dominio.

Edipo rey y *Edipo en Colono*, toda la obra de Sófocles, toda la tragedia griega muestran así su riqueza inagotable, su valor de fuente a la que acuden a beber todos los creadores de grandes figuras literarias que constituyen los modelos que iluminan al hombre que se busca, que quiere darse un sentido con el que atenuar la fuerza de ese sentido ciego que nos conforma, que anida en nuestras raíces más profundas.

Capítulo VI

La herencia de Sófocles en *La vieja sirena* de José Luis Sampedro

En *La doble ceguera de Edipo*, quedaba destacado el papel de la ceguera como símbolo del hombre mismo, cuyo caminar por la vida y por la historia muestra el sin rumbo del ser humano, su deambular nómada, peregrino hacia ninguna parte, que puede, reflexionando, interpretándose a partir de sus propios signos, autocrearse un sentido. Dentro de esta problemática, la literatura griega, y más concretamente la tragedia de Sófocles, cobraba el valor inestimable de ofrecernos la fórmula que nos permite adentrarnos en la esencia del hombre como tal, una clave para leernos, autointerpretarnos, como seres salvables por la conciencia. Pues bien, esa estratagema griega de mirarse en esas figuras de ciego para ver reflejados los propios conflictos como en un espejo se ha difundido en la cultura de Occidente marcando el sesgo de una gran parte de la creatividad literaria. Los personajes ciegos se multiplican sin cesar con un valor simbólico equivalente al de los dos tipos creados por Sófocles, y no solo eso; en muchas otras ocasiones encontramos reencarnados los mitos de Tiresias y de Edipo aunque en ellos no aparezca la ceguera como condición manifiesta.

Para acercarnos lo más posible en nuestro análisis del problema a los momentos actuales me ha parecido oportuno

dirigir esta vez la mirada a una de las novelas más conocidas de José Luis Sampedro, *La vieja sirena,* que reúne con toda claridad los caracteres a los que estamos haciendo referencia.

La sirena que da título a la obra recibe diversos nombres, según sus momentos, al modo de una alusión evidente al mito de la gran madre o de la madre tierra. Observadas sus notas esenciales, podemos incluso hablar de una recreación del mito del Paraíso. En efecto, la sirena, que había olvidado su origen, lo recuerda al amar, pero lo recuerda al mismo tiempo como perdido, evoca el ser como dioses, que se conquista solo como un proyecto imposible, como un aspirar que es a la vez, y sobre todo, renuncia. A partir de ese momento, en el que se sabe mujer y diosa, su nombre es Glauka, probablemente con el doble sentido de aludir a los ojos de Atenea y al mito de Glauco quien, por medio de Ovidio, nos narra su historia en los siguientes términos:

> *Estaba yo pescando en la ribera más hermosa que puedas figurarte, hasta la que no llegaron jamás ni las cabras para rumiar ni las abejas para libar... cuando noté el prodigio. Apenas había dejado los peces, atrapados en la red, sobre el ribazo verde, cuando las hierbas empezaron a moverse como si fueran aguas del propio mar. Al pronto quedé atónito. Pero enseguida, deseando comprobar el prodigio, arranqué varias hierbas y me las eché a la boca. No había llegado aún su zumo a mi garganta cuando, sintiendo un deseo irresistible, nunca experimentado, de cambiar de naturaleza, me arrojé al mar. Me recibieron encantados los dioses de las aguas y rogaron a Océano y a Tetis que transformaran mis atributos de hombre en los que son necesarios para vivir en el mar. Así lo hicieron gustosos. Y fui purificado. Y me crecieron esta cabellera y esta barba color esmeralda...*

Además de estas referencias que conocemos por Ovidio, el mito de Glauco tiene en la antigüedad griega multitud de variantes que lo aproximan más y más al tema al que nos estamos refiriendo. En una de sus formas, que sintetiza Robert Graves en su libro *Los mitos griegos,* aparece relacionado con la hierba de la inmortalidad:

> *Cuando Glauco era todavía un niño jugaba un día a la pelota en el palacio de Cnosos, o quizá cazaba un ratón, y de pronto desapareció. Minos y Pasifae lo buscaron por todas partes, pero no pudieron encontrarlo y recurrieron al oráculo de Delfos. Allí les informaron que quien pudiera dar el mejor símil para un reciente y portentoso nacimiento que había tenido lugar en Creta encontraría lo que había perdido. Minos hizo investigaciones y averiguó que entre sus rebaños había nacido un becerro que cambiaba de color tres veces al día: de blanco a rojo y de rojo a negro. Llamó a sus adivinos al palacio, pero a ninguno de ellos se le ocurrió un símil hasta que Polieido, el argivo, descendiente de Melampo, dijo: "Este becerro a nada se parece tanto como a una mora en maduración". Minos le ordenó inmediatamente que saliera en busca de Glauco.*
>
> *Polieido recorrió el palacio laberíntico, hasta que encontró un búho posado en la entrada de un sótano espantando a un enjambre de abejas, y tomó eso por un agüero. En el sótano encontró una gran tinaja utilizada para guardar miel, y a Glauco ahogado en ella, hundido de cabeza. Cuando informaron a Minos de ese hallazgo, consultó a los curetas y, siguiendo su consejo, le dijo a Polieido: "Ahora que has encontrado el cadáver de mi hijo debes devolverle la vida". Polieido protestó que, como no era Asclepios, no podía resucitar a los muertos. "Yo se lo que debe hacerse —replicó Minos—. Te encerrarán en una tumba con el cadáver de*

> *Glauco y una espada, y permanecerás allí hasta que hayan sido obedecidas mis órdenes".*
> *Cuando Polieido se acostumbró a la oscuridad de la tumba vio que una serpiente se acercaba al cadáver del niño y, tomando su espada, la mató. Poco después otra serpiente apareció y al ver que su compañera estaba muerta se retiró, pero volvió en seguida con una hierba mágica en la boca y la dejó sobre el cadáver de la otra. La serpiente volvió lentamente a la vida.*
> *Polieido se quedó pasmado, pero tuvo la presencia de ánimo suficiente para aplicar la misma hierba al cuerpo de Glauco, y con el mismo resultado feliz. Él y Glauco gritaron fuertemente pidiendo ayuda, hasta que un transeúnte les oyó y corrió a llamar a Minos, quien rebosaba de júbilo cuando abrió la tumba y encontró vivo a su hijo.*

Glauka, la vieja sirena, participa por consiguiente de la inteligencia de la diosa Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, y de la vida y el poder del inconsciente que le da su procedencia del mar, al tiempo que se asemeja en muchos aspectos a esa primera mujer que aparece en el Paraíso bíblico ante la serpiente y esos dos árboles, el de la ciencia del bien y del mal y el de la vida, y en términos generales presenta vínculos claros que la relacionan con todas las grandes figuras femeninas que tienen sentido de origen.

Queda así enmarcada, a nuestro entender, la figura del personaje central de la novela, la que representa al ser radical del hombre. En torno a ese núcleo, José Luis Sampedro hará girar, al modo de un enfrentamiento superado de contrarios, dos personajes sobre los que cabe rastrear un significado mítico que les confiere un gran valor simbólico. Ahram, el navegante, y Krito, el filósofo, constituyen dos tipos que, dentro de su complejidad, se perfilan como claros ejemplos de lo que, en las tragedias de Sófocles, representaron los mitos de Edipo y Tiresias.

El apelativo de «navegante», con el que Ahram es distinguido, señala una cualidad, la de viajero, que lo aproxima a la figura de Edipo. Ahram, en efecto, es inestable, podríamos decir, nómada. Además de por mar, viajó y sigue viajando por tierra, siempre en busca de unas raíces o de un equilibrio en el tiempo y en el poder, que nunca acaba de conseguir; siempre en busca de una visión de sí mismo, que ninguna ciencia le otorga. Su final es apoteósico, un hundirse en las profundidades del mar, en lo insoldable, hacia el misterio, como el final de Edipo en *Edipo en Colono.*

Krito, por su parte, llamado «el filósofo», es intencionada y declaradamente un mito de Tiresias: «... Tiresias es un maestro, el que fue hombre y mujer sucesivamente; el doble goce es su objetivo...»; un personaje en el que alternan la condición masculina y femenina siguiendo ciclos lunares, iluminado conocedor del ser humano, lo que le permite aventurar pronósticos que lo aproximan a la calidad de profeta. Él mismo no es ciego, pero al modo de un apéndice suyo, como alguien en quien su personalidad se desdoblase, surge el ciego Yarko, cuyas características son esenciales para una adecuada comprensión del desarrollo seguido por el mito de Tiresias en nuestra cultura.

La primera vez que se habla de Yarko en la obra lo hace Glauka admirándose:

> *... Aquel ciego fue asombroso. La doble flauta creaba melodías de otro mundo. Estando en medio de nosotras tocaba sólo para él o para alguien ausente y muy presente...*

Poco a poco nos vamos enterando de sus cualidades y de la manera extraordinaria de recibirlas. El aulista, Yarko, fue compensado de la pérdida de la vista no con el don de la profecía o la capacidad para penetrar en lo oculto, sino con una sensibilidad especial para la música; a la pregunta de Krito:

—¿Qué haces con el viento en esos tubos? ¿Cómo lo alargas, lo trenzas, lo frenas, lo aceleras, lo haces saltar o doblegar?

Yarko descubre, hasta donde está a su alcance, todo el misterio que le rodea:

—Esta noche te confesaré mi secreto... No soy yo quien lo hace; es el mismo viento que está vivo y ama los tubos estrechos *con las repentinas portezuelas que se abren y se cierran. Sí, te diré mi secreto. Cuando nací, en Tracia, mi madrina fue una maga de hierbas, como llamamos allá a las mujeres con poderes ocultos, y no me regaló nada. Mis padres se enfadaron, pues habían esperado que me diese la vista sin la que nací pero ella sabía que aún no era el momento. Fue más tarde, cuando ya me apuntaba la barba. Un día se me acercó en el monte y sopló tres veces en mis dedos. Por eso el viento los reconoce y ellos a él; por eso ellos le llaman y él les obedece.*
—Comprendo —dice Krito, mientras piensa de qué triste o alegre historia personal será transmutación defensiva esa leyenda.
—No, no comprendes —continúa Yarko, cambiando su tono ligero en otro melancólico-, porque aún no he terminado. Después de soplar en mis dedos la maga tocó mi corazón con su mano izquierda y me dejó una cicatriz para siempre. Por eso el viento y mis dedos sólo saben tocar como has oído.
Y ahora Krito, sí comprende que en la vida de Yarko hubo otra Kalidea. Se acerca al aulista y abraza a su hermano en lo irremediable.

Estamos ante un ciego dotado de cualidades excepcionales para la música, compensado por la carencia de la vista con un incremento en la calidad de su oído, como es una de las formas más habituales de concebir la sensibilidad de los cie-

gos en la cultura de occidente; pero Yarko está marcado además con una cicatriz en el corazón de manera que sus sentimientos se convirtieron en artísticos. Yarko toca el aulos al modo de una profecía, como la visión del hombre que debe venir: un filósofo como Krito, más no un filósofo que se ocupa de las estrellas o de trascendencias metafísicas, sino un filósofo que siente al hombre y que transforma en humano todo el aire en el que el hombre vive inmerso. El no ver de Yarko expresa la ceguera que padece el hombre actual ante lo que podríamos llamar el propio destino, el hombre sin modelos debe hacerse a sí mismo, debe convertirse en obra de arte, transformarse, como el viento se transforma en los estrechos tubos del aulos.

Capítulo VII

Los ecos del Taigeto en *Nosotros que nos quisimos tanto* de Santiago Martín Bermúdez

En el último comentario de esta serie acerca del ciego como figura literaria, en el trabajo dedicado a Yarko, personaje ciego de la novela de José Luis Sampedro, *La vieja sirena*, la ceguera encarnaba el valor simbólico de la creatividad. Los dedos del aulista convertían el aire en notas musicales que hablaban de un mundo nuevo, recreado por la sensibilidad humana. Ahora, en esta líneas, como un misterio del mundo insondable del sentido del arte, otro personaje ciego, Paco, y su complementario mudo, Fernando, nos van a mostrar la capacidad de la misma carencia para llenar de contenido un símbolo opuesto, el de la destructividad. La idea de que el arte es creador, de que significa la capacidad humana para dar sentido a nuevos valores, se encuentra, de repente, cuestionada por la posibilidad de que también pueda significar la destrucción de lo creado o de la realidad que había servido de base al mundo nuevo que salía de las manos y del corazón del artista.

Paco se ha quedado ciego como consecuencia de un accidente que no quiere explicar. Las dos veces que Silvia, su excompañera, se lo pregunta, responde solo a medias, dejándonos como ante un enigma:

SILVIA- (...) ¿Cuándo te quedaste ciego?
PACO- Hace ya mucho tiempo. Fue un estúpido accidente. Del que, por cierto, prefiero no hablar. Fue por hacer trabajitos que no me correspondían. (Risita) Pero no sabes lo mejor. Fernando de quedó mudo. (Ríe).

Silvia queda tan insatisfecha como nosotros, por lo que, algo más tarde, insiste:

SILVIA- ¿Cómo fue el accidente?
PACO- ¿Qué mas da? Estaba donde no tenía que estar. Y estaba a desgana. Aquello explotó. Accidente de trabajo. La culpa era mía, pero tengo una paguita que me da para vivir. En Madrid no sería tan sencillo, y allí, además, no están mis hermanos. Me ayudan. Hasta me pagan una asistenta. Eso sí, a mí sólo. A Fernando, nada.

Las dos respuestas tienen en común algo negativo: «por hacer trabajillos que no me correspondían», es decir: estaba obrando impropiamente; «estaba donde no debía», o lo que es lo mismo: había ocupado aquel lugar sin corresponderle. Y esta segunda vez añade una circunstancia o una consecuencia moral: la culpa, su responsabilidad, y una nota respecto al hecho mismo, pero que no sabemos si está dicha en sentido directo o metafórico: «aquello explotó».

La mudez de Fernando, también velada, sugiere la idea de un conflicto, un enfrentamiento abierto a muchas interpretaciones:

SILVIA- Pobre Fernando. ¿Cómo fue lo suyo?
PACO- Fue hace mucho tiempo. Diez años, más o menos. No temía que le estropearan su linda cara, que por entonces era linda de veras. Pero esta vez le iban a matar. No le mataron, pero ya le verás. ¡Cómo puede envejecerte tanto el terror en un sola noche!, y además hacerte perder el

habla. Están todos en la calle, y él, con una indemnización para ir tirando, pero mudo. Al principio aún articulaba algo, después perdió cualquier capacidad verbal y muy pronto dejó de emitir sonidos. Ni siquiera gruñe, joder.

Después de aquello los otros están en la calle, diríamos, tan campantes, y él... Él, Fernando, se ha quedado mudo:

PACO- Pobre Fernando. ¿Te acuerdas? Siempre clamando por la libertad de expresión, y ahora que la hay, no puede pronunciar palabra.

A través de tantas insinuaciones y sugerencias la figura compleja que forman estas dos mitades (Paco, ciego y Fernando, mudo) obliga a nuestra imaginación a derivar en múltiples direcciones, pero siempre con un trasfondo que constituye algo así como una pantalla en la que se proyectan los conflictos fundamentales de nuestra sociedad. La pareja, por su fuerza simbólica, nos habla de un mundo que necesita transformaciones, humanizarse, recrearse por vía artística. Tal vez Paco y Fernando participasen en actividades cuya intención última fuese romper con lo establecido, una transgresión de las leyes que están sosteniendo la continuidad de unas normas emanadas del poder de unos cuantos y no de la necesidad de mejorar al hombre mismo. El fracaso de sus propuestas utópicas les ha convertido así en el símbolo de una voluntad de lo imposible. Son Quijotes que, al revés que el de Cervantes, conservan su lucidez mental, pero que han perdido, en cambio, la capacidad para ver y para decir. La posibilidad de interpretar en sentido político este símbolo no es, sin embargo, ni la única, ni la más importante. El hombre mismo en sus raíces éticas y sociales, e incluso en su más honda creatividad artística, aparece cuestionado y con la necesidad de reinterpretarlo de nuevo, o quizá recrearlo, en

palabras de Ibsen, «refundirlo». De ahí que la obra derive por unos cauces inesperados: el hombre de nuestro mundo, el ciego para sí mismo, debe ser destruido. A la manera como algunas tradiciones griegas representan la actitud respecto a la deficiencia, las que nos hablan de los ciegos despeñados por el Taigeto, Paco y Fernando deben morir. Silvia ha venido para eso, su experiencia en un laboratorio químico le ha permitido preparar un veneno que dará a Paco y que Fernando pide también par sí.

La ceguera ha servido esta vez para simbolizar lo inservible:

PACO- (...) Yo soy puro material de desecho.

Y para exigir ese nuevo replanteamiento del hombre de que hablábamos. A pesar de ello no estamos ante una propuesta negativa. Todos los personajes aparecen ciertamente como si estuviesen mostrando un vacío, pero ese vacío es algo así como una llamada a la conciencia, una señal de alarma que está pidiendo la entrada en una nueva era. El hombre a destruir debe ser reemplazado por otro tipo de hombre verdadero; estamos ante un símbolo de Apocalipsis que se queda a la espera de una Apocatástasis, de una reovación de la humanidad. Los valores se han perdido de hecho, pero no se han desvalorizado.

Silvia, la que ha perdido su capacidad amorosa, la incapaz de placeres, y la pareja de Paco y Fernando, que, después de haber elegido la esterilidad frente al amor biológicamente fecundo, han dejado también de ser pareja amorosa, se van a entender en una especie de reinicio de la vida, y así ella lee y ellos escuchan cuentos, como en una nueva infancia.

Más allá del sentimiento o de la necesidad de la muerte, del «thánatos» que invade al hombre actual, se vislumbra, al modo de una falta que nos duele, una nueva epifanía del «eros», una nueva creatividad artística que salve al hombre y

le dé sentido, que mire hacia el futuro. La ceguera de Edipo conllevaba un regreso de gran magnitud en la evolución del hombre. Él que era rey, él que vivía estable en Tebas y era capaz de regir los destinos de su pueblo, se convierte en un vagabundo que vive de las limosnas que le dan los habitantes de otros pueblos compasivos. El sedentario Edipo se hace nómada y recolector. Paco, en cambio, tras la ceguera, se establece en su cuarto para apenas moverse y rechaza las soluciones económicas que puedan venirle de la venta del cupón o de la lotería. Del estado en que se encuentra solo puede seguirse un salto a una estructura nueva, la que pueda darse después de la situación apocalíptica que impregna la obra. Edipo mira hacia atrás, de ahí que sea un símbolo de neurosis. Paco, o la pareja de *Nosotros que nos quisimos tanto*, mira hacia delante, a un futuro en el que solo se vislumbra la muerte, de ahí el intento de suicidio por parte de Paco y el suicidio real de Fernando con la colaboración de Silvia.

El tiempo juega de esta manera el papel más importante, es el verdadero protagonista que, sin personificarse en la escena, la invade:

> *SILVIA- (Recuerda un texto, al principio con dificultad, que poco a poco cede a una fluidez que consigue sorprender a Paco) El tiempo... Yo sé que al tiempo le llamáis herida, una herida sutil que invade el centro, cercado de otros duelos con heridas... Yo sé que al tiempo le llamáis... sentido, un sentido adquirido en sorda lucha, batiéndose a menudo con la sombra... Yo sé que al tiempo le llamáis olvido, un olvido empapado de nostalgia, que agiganta o comprime los pesares...*
>
> *PACO- Yo sé que al tiempo le llamáis pesares, dolorosos pesares de la pérdida, decaído el derecho a la ventura.*
>
> *SILVIA- Yo sé que al tiempo le llamáis carencia...*

Herida y olvido, sentido y carencia, son quizá las dimensiones del hombre que es necesario replantearse. Lo que duele y se olvida en vez de transformarlo, o el sentido del que se carece sin tratar de recobrarlo en una creación humana por vía artística, son problemas que nos aguardan más allá del momento doloroso, tal vez trágico, en el que nos encontramos.

Nosotros que nos quisimos tanto, o su pareja de ciego y mudo, complementarios del hombre deficiente, deberán hacernos pensar en una humanidad distinta que nos dignifique.

Capítulo VIII

La carencia, lo pensado y lo pensable

Con la conquista del lenguaje, la realidad mundana, además de ser percibida por los sentidos, puede ser señalada por signos, sean sonoros, gráficos o gestuales. La eficacia en el aprovechamiento de las fuerzas y mecanismos del cosmos a favor del hombre se multiplica, e incluso lo que era un dominio del afuera parece invertirse, hasta convertir al ser humano en el gran dominador de la creación. Las fuerzas de cada uno no solo se suman; además se coordinan, de manera que las dificultades, al hacerse previsibles, se evitan o se difieren, y, por el contrario, las posibles soluciones ventajosas se ajustan a cálculos prefijados, lo que permite controlar todos los efectos. La claridad se hace en este respecto meridiana: el afuera tiende a convertirse en un juguete para el hombre inteligente que habla.

Un paso más allá, y ese lenguaje que duplicaba lo mundano y lo ponía a disposición del hombre, deja de referirse a la realidad y se transforma en el fenómeno de la literatura, en lo que llamamos el arte literario. Toda utilidad se pierde entonces, y de ahí la repetida cuestión de «para qué la literatura». Estamos ante un planteamiento equivocado del problema, como si se tratase de una nueva dimensión de la

realidad que necesita ser traída a la luz. La mirada se ha invertido, y ya no es el afuera su objetivo, ni tampoco un adentro constatable como una realidad distinta. La nueva mirada atiende al sentido de una conciencia que, más allá de su capacidad cognoscitiva, se percata de que es posible sentirse afectado por lo que no es, o todavía no es. Se piensa, de esa manera, no en el hombre que existe, sino en el hombre modelo, no a imitar para que un día pueda proclamarse hombre real, sino para el puro ideal humano, o la ilimitada carencia a la que el hombre ha de enfrentarse. A causa de la semejanza con el uso primero del lenguaje como constitutivo de la esfera de lo conocido, se ha tendido a interpretar el arte en general, incluida también la literatura, como otra manera de conocimiento, distinto, pero no heterogéneo.

A este respecto, parece oportuno traer a estas líneas el recuerdo de dos momentos en los que hemos tenido la oportunidad de compartir con Antonio Buero Vallejo el enfrentamiento de sus propias vivencias con el sentido de la creatividad artística. Invitado Buero a dar una conferencia en una de las salas de Investigaciones Científicas de Madrid, acerca de los móviles que le habían orientado hacia la creación artística, propuso que su intervención no tuviese la forma de una conferencia habitual, sino que consistiese en un diálogo para el que indicó mi nombre como interlocutor. Y, en efecto, así se desarrolló el acto. Recurriendo entonces yo a la fórmula nietzscheana de «Qué quiere el que quiere», le pregunté qué quería, en el fondo, cuando quería ser pintor. Sin la menor vacilación contestó que lo que quería era conocerse. Meses más tarde, solicitado para intervenir en el Aula de cultura Tiresias, que yo dirigía, quiso repetir la forma dialogada anterior y volvió a proponerme para repetir mi papel de interlocutor. Le recordé entonces mi pregunta, no sobre lo que quería cuando quería ser pintor, sino lo que quería cuando quería ser dramaturgo. Tengo que contestarte lo mismo,

dijo, pero con mayor fuerza, lo que siempre quise en mis pretensiones de dramaturgo fue conocerme.

Ahora, transcurridos más de veinte años desde tales acontecimientos, la cuestión de los motivos profundos del artista abre para nosotros la senda inagotable de una rebeldía ante la idea de ser solo criatura, de ser solo producto de poderes ajenos. Empieza la senda extraña de una libertad, siempre negada y siempre reavivada por los valores de la creatividad.

La terminología en la que Buero se expresa no nos parece hoy la más adecuada, por cuanto puede deducirse de ella que el proceso sigue vinculado al problema del conocimiento, como si solo se tratase de descubrir algo que ya preexiste en la personalidad del artista. La idea, sin embargo, no es la de encontrar algo de lo que no nos habíamos percatado, sino la de producir, la de crear solo a partir de una potencialidad. Lo que quiere el que quiere ser artista no es conocerse, sino ir más allá de cuanto encierra su propia naturaleza y verse en su proceso de irse transformando en creador. El artista acepta el propio reto de ver en la intimidad de su persona unas capacidades que la mentalidad arcaica había situado en la trascendencia, en una capacidad reservada tan solo a los dioses.

Acordes con esta inquietud profunda, más intuida que manifiesta, muchos literatos, Buero, entre ellos, se han debatido en un gran desasosiego que han plasmado en una lucha interna con su capacidad para ver y su propia ceguera como obstáculo a salvar, incluso ante el convencimiento de tratarse de una tarea imposible. Ya en el seno de la mitología abunda la figura del personaje ciego, del que aprendemos la idea de lo inalcanzable o de lo incompresible en el plano real de la naturaleza. Pensemos, por ejemplo, en esa potencia llamada suprema, que es el destino, capaz de actuar sin justificaciones, ni previsibles, ni siquiera visibles. El destino actúa sin motivo porque su capacidad es la de la ceguera misma, dotada de poder. Se le suele considerar de estirpe divina; en la Grecia antigua, la

Moira era anterior a los dioses, a cuyo dominio estaban sometidos. Pero el atributo de la ceguera proviene más del misterio que envuelve al destino que de su esencia íntima. La frase de Esquilache en *Un soñador para un pueblo*, de Buero, ante el desencadenarse de los acontecimientos coincidiendo con lo pregonado por el ciego, vendedor de panfletos y pasquines: *Ese ciego insignificante llevaba el destino en sus manos*, supone la reacción de alguien que, de repente, se ve invadido por lo asombroso. Nos sorprende, y así trata de ponerlo de manifiesto la creatividad artística, la capacidad del capricho para imponer su ceguera, como si el sinsentido reclamase el mayor protagonismo de la historia humana. Los motivos considerados como desencadenantes del asombro se han desplazado, de manera que ya no es lo grandioso o la maravilla lo que se impone sobre el ánimo y lo cautiva, sino lo insignificante, y, más aún, aquello que nunca alcanza a mostrarse. Es el giro que va desde el prodigio que cabe imaginar en la concurrencia de objetos reales con el posible incremento de sus efectos, o del sobrepasar, al menos para nosotros, el panorama de lo ordinario, a lo que ahora ha pasado a ser imperceptible y, por eso mismo, desconcertante dentro del panorama de la realidad común. Estamos ante un giro que se asemeja al que va desde el uso del lenguaje como doble del mundo, válido al nivel del conocimiento, y ese otro grado de la lengua del que se sirve la creatividad literaria. La literatura inicia así un nuevo ciclo del asombro, y, dado que el asombro fundamentaba el despertar mismo de la filosofía, podemos pensar en los comienzos de una nueva era filosófica, no a partir de la realidad cósmica, sino de la creatividad centrada sobre el propio ser del hombre, de una creatividad que ha de asombrarse, de un modo prioritario, de lo que al hombre le falta para dar sentido a sus aspiraciones más íntimas.

La filosofía se había consagrado como un saber radical acerca de lo que es, o del ser. La literatura, en cambio, aban-

dona ese campo de preocupaciones, para tomar como punto de partida aquello de lo que el hombre carece, haciendo que la conciencia se adentre en un mundo que no es, pero que nos atrae y nos da un sentido nuevo, más allá de nuestras condiciones dentro del orden de lo biológico. El objetivo de la literatura no es, por tanto, el de comunicar verdades, sino el de trasladar al lector a un sistema imaginario de situaciones, que no descansa sobre realidades, sino sobre valores. Para dar ese salto al nuevo sistema, es necesario, por una parte, provocar la idea de que el mundo de la realidad puede ser anulado por la imaginación, y, por otra, que el círculo de lo razonable como horizonte único para el ejercicio del pensamiento puede ser sobrepasado. La entrada en ese plano de lo imaginario que anula la firmeza asentada sobre el conjunto de lo real la constituye la literatura a partir de la ceguera como un presupuesto que obliga a pensar en la posibilidad de un mundo sin bases reales o con otras bases concebidas más allá de las que nuestro mundo nos ofrece. La ceguera, pues, ha de complementarse con el enfrentamiento a las situaciones creadas por un sistema de relaciones humanas allí donde los trastornos mentales pueden haber motivado la idea de lo genial ajena a lo razonable. La ceguera y la locura son así dos puntos de apoyo fundamentales en el desarrollo de la creatividad literaria hacia la conquista del hombre concebido como valioso, sin las condiciones previas fijadas por la realidad mundana.

Los personajes ciegos proliferan en todos los ambientes culturales del mundo, como si la ceguera supusiese un punto clave para el desarrollo literario en particular. La reacción está bien justificada, sin duda, al suponer la vista el medio de mayores relaciones del individuo con la realidad exterior, y, por consiguiente, su pérdida sugiere, más que cualquier otra carencia, la desconexión entre el hombre y su entorno. Suele entenderse, en consecuencia, que la ceguera ha de

causar un notable incremento en el desarrollo de la propia intimidad. El ciego se convierte así en una figura propicia para representar la línea reflexiva que ha de llevar al hombre a la cumbre de sus aspiraciones llamadas espirituales. El ciego es así, por sus circunstancias, un signo claro de la conquista del sí mismo, a veces en el aspecto positivo de lo bueno, a veces en el negativo de la perversidad. El ciego es, al menos, adivino de las intenciones humanas. El sentido de las tendencias que estamos indicando se aclara, un grado más, en el contraste que podemos observar con el tratamiento recibido por la figura del loco en las diferentes literaturas, en particular en las pertenecientes a las primeras épocas, la figura del loco. Se asimila, entonces, la locura a la posesión diabólica, y de ahí que se le suela aplicar el término de «enajenado», como si los trastornos mentales hicieran perder la propia identidad.

Ceguera y locura son las dos caras opuestas de una misma moneda, la del precio que le supone al hombre distanciarse de sus orígenes cósmicos y arriesgarse en la conquista de sendas propias. Cuando la realidad deja de verse nos damos cuenta de que ya no somos sus prisioneros; pero todavía no somos libres; somos, más bien, desamparados. Empieza la necesidad de buscar en nuestro interior la firmeza que la realidad nos niega. Al acudir entonces al pensamiento, esperando que el yo pueda compensarnos de la pérdida del mundo, es la locura la que nos dice que una misma cosa es perder la vista y perder la razón, aunque su ámbito sea otro. A todo loco se le puede calificar de ciego, pero en modo alguno la ceguera puede ser considerada como locura. Las soluciones buscadas habrá de obligarnos a emprender la difícil tarea de crear nuestro propio sentido. Habrá de ser, pues, la literatura como creatividad la senda oportuna para adentrarnos en una nueva filosofía que nos permita descubrir nuestra libertad, descubrir al hombre como nuevo fundamento.

El literato, ese creador que crea hombres, cuando los imagina ciegos suele adornarlos con los poderes de la carencia y de la astucia. Hasta los mismos dioses deben sentirse temerosos y angustiados en presencia de esos seres humanos que no pueden poner el mundo real a su servicio. El primer significado de la figura del ciego es el del hombre que ha de imponerse desde la debilidad, e incluso, convirtiendo la propia debilidad en la mejor de sus armas. Aunque el ciego de *El lazarillo de Tormes*, por motivos muy diversos, merecería un largo estudio, nos vamos a limitar en estas líneas a destacar que su actitud no es la de vivir su vida, sino la de representarla. Su actitud preferente es la de actuar como desde un escenario. Acepta rezos por encargo, siempre remunerados, y finge enojarse cuando los demandantes de las oraciones se ausentan. Las reacciones humanas nunca lo encuentran descuidado, dada su capacidad previsora de la conducta de cuantos lo rodean. Sabe, podemos decir, que el mundo es un teatro, y que él es solo un actor más dentro de ese conjunto. Una nueva luz iluminadora de la esencia del problema que nos ocupa es la que proviene de la simbiosis que da sentido a la pareja formada por el ciego y su guía. Lázaro no acompaña por azar y sin otros efectos sobre su personalidad ni a su primer amo, ni tampoco a los siguientes. Lázaro suple las deficiencias, constituyéndose así en un suplemento de aquellos a quienes sirve. Los completa desde fuera, a la manera como el ángulo suplementario convierte dos líneas que divergen en una sola recta. Los amos carecen de mundo, y es Lázaro la mundaneidad de cada uno; del primero como esa luz que no dudamos que falta, de los otros como la luz que falta en el adentro y que intentaban, no suplementar, sino suplir mediante el recurso de la iluminación divina en el caso del clérigo, o de la fantasía en la que pretende establecerse el hidalgo. Lázaro, es en síntesis, la figura literaria que, como oráculo, nos avisa de que somos ciegos, de que somos crédu-

los y también de que somos ilusos e inauténticos. Y todo eso en unos momentos en los que la literatura está sentando los principios para orientar la filosofía hacia nuevas bases de signo humano.

En el difícil compromiso asumido por Valle Inclán al escribir sus obras, la idea de poner de manifiesto la gran carencia que caracteriza al ser humano nos parece lo más destacable. Ver al hombre desde la altura de un demiurgo, verlo, por tanto, en su pequeñez, es un propósito muchas veces logrado, pero del que se sigue también, como un destacado anhelo, la búsqueda de los caminos por los que el hombre pueda elevarse a lo más alto. Nos asomamos a la necesidad de una reflexión humana, previa a lo que debe ser nuestra gran aventura, a la que son los obstáculos los que la deben convertir en admirable. En esas circunstancias, a los ciegos les cabe un papel de primer orden. Sin el romance del ciego de *Los cuernos de Don Friolera*, por ejemplo, no se entendería ese salto que sitúa en la cumbre de los privilegiados a quien acaba de pasar por un trance de verdadero oprobio. Pero el personaje ciego que más nos interesa es el de Electus, el ciego de Gondar, por contenerse en sus propias palabras, dichas en *El Embrujado*, un programa explícito de la responsabilidad del hombre, según su papel en la sociedad:

EL CIEGO.- El pobre que recorre los caminos del mundo tiene que ser callado como la tierra. Quien todos los días halla que comer en la cocina de un amo, no sabe lo que son trabajos. ¡Eso solamente lo sabe la criatura que está tullida de las piernas o manca de los brazos!¡Falta de la vista o falta del conocimiento, que es lo más peor, porque no puede alabar a Dios! ¡El pobre de pedir que anda los caminos del mundo tiene que ser callado como la tierra! Un suponer: hay un rico caballero que va por el monte y descubre una cueva de ladrones, y como es un rico caballero y lleva su

vara derecha, lo declara al Alcalde Mayor. El pobre de pedir nunca ve cosa ninguna. No sabe de asesinos ni de ladrones. Para llenar las alforjas hay que ser callado como la tierra. Los pecados de un pobre de pedir no son como los de un rico caballero. El pobre de pedir puede hacer muchas cosas malas sin condenar su alma. El pobre de pedir dice que no hay ladrones en el mundo, porque a él nadie le roba. El pobre de pedir dice que no hay asesinos en el mundo, porque a él nadie le quiere mal. El pobre de pedir dice que no hay odio entre las familias, porque él es como una piedra que rueda. El pobre de pedir dice que no hay pleitos por las herencias, porque él no tiene nada que dejar. Al verdadero pobre de pedir hay que enterrarlo de limosna, y como pasa tantos trabajos, aun cuando haga alguna cosa mala, no se condena como los ricos. ¿Sabéis vosotros quién está más al pique de condenarse? ¡El rey!

El expulsado de la tierra, el que solo puede deambular por los caminos, ha de ser silencioso como esa tierra de la que procede, y ha de elevarse porque está destinado a la grandeza humana. Ha de ser un libertador de las conciencias oprimidas. La carencia no tiene solo el sentido de lo que falta, sino también el de lo que sobra, el de un mundo que estorba en el camino de superarse. Ese deambular de los ciegos nos recuerda a la vez, a los recolectores del paleolítico y a las órdenes mendicantes, que buscaban la perfección renunciando a las raíces que los fijaban a la tierra.

Y es ahora cuando podemos iniciar, de la mano de la literatura, un nuevo viaje a los abismos de la filosofía. Las grandes especulaciones filosóficas se han esforzado siempre en la búsqueda del ser como la esencia de lo que existe, como el fundamento o el sentido de la realidad. Los estudiosos del proceso seguido por la filosofía a lo largo de su historia, al constatar el giro experimentado en el paso a los tiempos

modernos, se han sentido satisfechos al comprobar y poner de manifiesto el cambio de una mentalidad cosmocéntrica o teocéntrica por esa nueva actitud llamada antropocéntrica. Se entendió que bastaba haber dado la prioridad al «yo pienso» y haberlo convertido en nuevo punto de partida, como hiciera Descartes, y, un tiempo después, la inclusión de los «a priori» en las funciones del conocimiento bastaban para haber transformado la filosofía en una disciplina humanizada. El problema, sin embargo, solo estaba acusando con ello la presencia de un síntoma, cuya luz no ha logrado todavía aflorar a la conciencia. Lo que se había asomado al horizonte era la silueta del individuo, con las inquietudes de cada uno. Se trataba de un simple paralelo de ese fenómeno literario al que acabamos de referirnos en el que se muestran figuras de ciegos, anunciadores de cambios profundos en la mentalidad humana que está pugnando por algo apenas intuido. El filosofar kantiano trae al primer plano la diferencia que va de los dominios de lo empírico, accesible a los sentidos y que siempre se muestra individualizado, y ese otro ámbito en el que se mueve el pensamiento, abierto a lo que aparece como lo universal. Si lo ejemplificamos en lo que supone, en ambos casos, el árbol, advertimos con toda claridad, que nunca los sentidos nos permiten ir más allá de cada árbol. La idea que vale para todos los árboles, por consiguiente, la idea de árbol, no procede de la sensibilidad, porque no está en el afuera al que los sentidos tienen la capacidad de acceder. En tales circunstancias, concluye Kant, ha de ser el hombre, el conocedor, quien aporte el plano de lo universal a los dominios del conocimiento. En obras anteriores hemos insistido en el hecho de que ese aporte del hombre en la conquista de la noción de lo universal no pertenece al orden de lo positivo, puesto que nada añade, sino que se trata, más bien, de suprimir con la mente lo que supone la realidad mundana, para quedarnos con el puro pensamiento. El significado en

sí, lo aludido en el término, no sufre alteración alguna, por lo que el árbol en su universalidad solo multiplica las ocasiones para aludir a una misma idea de árbol.

Después de esta breve excursión por las sendas de la filosofía tradicional, el retorno al escenario de la literatura nos va a mostrar un significado de lo múltiple que nada tiene que ver con la idea de lo universal; es la idea de lo colectivo. Los personajes ciegos han menudeado, en todos los tiempos en las páginas de la creatividad literaria; pero unos cuantos ejemplos de la literatura moderna nos introducen en el seno de una sociedad humana constituida casi de una manera exclusiva por ciegos. El problema que entonces se plantea es, en su radicalidad, otro muy distinto. Puede decirse que, en filosofía, «los árboles no dejan ver el bosque», ya que por muchos que sean, siguen siendo árboles. Pero un bosque no es un conjunto de árboles independientes unos de otros, sino un colectivo en el que cada uno forma con los demás un orden nuevo. Los ciegos que aparecen en las páginas literarias, en cambio, si invaden un sector de la sociedad, dejan de significar una carencia, para convertirse en una condición humana. La ceguera colectiva hace que el hombre se interrogue por su propio sentido, e intente verse, no en la dimensión de una realidad que puede multiplicarse sin alteraciones sino con el alcance de un proyecto, lo que implica aspirar a una humanidad que todavía no es.

Tomemos como ejemplo la obra de teatro *Los ciegos* de Maeterlinck, escrita en 1890, y estrenada el año siguiente. La escena tiene lugar en lo que el propio autor designa como «un bosque nórdico». Hasta allí ha llegado un grupo de ciegos y de ciegas, conducido por un sacerdote que, según todos los indicios, acaba de fallecer apoyado en el tronco de un árbol. La obra empieza, pues, señalando que el representante de Dios, el consagrado, único guía del colectivo de ciegos, ha muerto, dejando a sus encomendados en el múlti-

ple desamparo, sin Dios, lejos del hospicio, y despojados de todo recurso a lo mundano. He ahí el significado de una humanidad víctima de la ceguera. La tendencia a interpretar la obra como un gran símbolo del miedo a la muerte, en opinión nuestra, limita su valía a uno de sus aspectos, que no parece ser el más significativo. La muerte como destino se descubre tras el acceso a la capacidad de prever, y entonces las reacciones son las de provocar la huída hacia mundos trascendentes. El drama que Maeterlinck nos ofrece tiene, más bien, el sentido previo de comprobar la hostilidad del mundo mismo, y su engaño al hacernos aspirar a un sentido que la realidad no tiene, o que, al menos, no se nos muestra. Ese niño, el único que ve, grita, haciendo creer a todos la presencia o cercanía de algo que no aquieta, sino que aterroriza. He aquí el misterio indescifrable. Estamos ante un precedente de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, obra en la que también aparece un personaje ciego, pleno de significado. Pero la nueva actitud, en la que se trata de esperar, supone más una búsqueda de sentido que un temor al sinsentido del mundo. Beckett nos enfrenta a la condición humana y nos provoca la rebeldía ante la oscuridad; Maeterlinck nos obliga a experimentar con extremo dolor el sentimiento de abandono al que nos encontramos destinados. Solo tras la aparición del perro como último guía, los ciegos descubren la presencia de la muerte, la del sacerdote que los había conducido hasta allí. Con el enfrentamiento a la muerte concluye, pues, no empieza el verdadero drama de aquel colectivo de ciegos. *En sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato un largo episodio titulado *Informe sobre ciegos*, tiene por escenario una especie de submundo situado bajo los cimientos de Buenos Aires, en el espacio perteneciente a lo que son las cloacas de la ciudad. Se ha solido entender que ese informe era algo así como un añadido, apenas relacionado con el resto de la obra. La estructura tan peculiar de la novela debe

inclinarnos, más bien, a pensar que es el *Informe sobre ciegos* el desencadenante primero y el motivo que da coherencia al conjunto de esa obra, que ha merecido llamarse «la epopeya de Buenos Aires». Dos largos viajes, en apariencia inconexos, llevan al lector, al extremo norte, el uno, y al extremo sur del país, el otro. Faltaba, con toda claridad, un tercer viaje, esta vez a lo más hondo del pueblo, a las raíces profundas de las que depende el sentido propio de ese aspecto de lo humano que se pretende poner de manifiesto. Una humanidad imaginada, que no procede de la evolución biológica, sino de la creatividad literaria ha de tomar como punto de partida el sepulcro del mundo y la ceguera del hombre. He ahí el sentido del *Informe sobre ciegos*, un infierno sin luz y habitado por la carencia de los principios mismos de la dignidad. La secta perversa de los ciegos tiene su sede en las entrañas de la tierra; pero sus poderes se extienden también por la superficie, de manera que muchos de los ciegos, ayudados por sus cómplices ejercen sus dominios sobre la sociedad humana hasta convertirla en un gran rebaño, siempre cargado de malas intenciones y de falsedades. Parece imposible superar esa lacra tan generalizada; pero el más importante de los pasos ya se ha iniciado al desenmascarar ese entramado de las huestes del mal. Un síntoma entrevelado de un incesto asoma entre las sombras de ese inframundo, sin más aclaraciones que promover la sospecha de que alguien se encuentre allí traspasando las normas básicas de la sociabilidad. La importancia del tema nada pierde por el hecho de mantenerse en la zona de lo incierto. Más bien podríamos decir que su valor se incrementa. Las tradiciones antiguas, casi siempre las de signo religioso, recurren al incesto para explicar el origen de un pueblo nuevo. El fruto de un incesto es, así, el personaje epónimo de algún grupo que aparece por primera vez en un conjunto histórico. El traslado ahora al seno literario de lo incierto nos sitúa ante un deseo de cam-

bio, ante una esperanza no fundada en lo real, sino en el dilema de salir de la perversidad o perecer atrapados, por indolencia, en el seno de sus incomprensibles dominios.

En los otros dos viajes, hacia el norte y hacia el sur, cabe ahora intuir propuestas de ensayos más allá de la ceguera de origen. El colectivo de ciegos manifiesta, si duda, extraordinarios poderes; pero a todo ese conjunto de ese mal en el que vive el hombre desposeído de sus principios, Ernesto Sábato opone sus redoblados gritos que nos hagan despertar del letargo en el que se encuentra el posible resurgir de la buena humanidad. Su libro lo dice desde su título: *Nunca más*.

La obra de H. G. Wells, caracterizada por su constante escudriñar el desarrollo y posibilidades de la conciencia humana, se enfrenta de dos maneras muy distintas, quizá opuestas, quizá complementarias, a la ceguera colectiva. Nos referimos a *El país de los ciegos* y a *El hombre invisible*. Los ciegos de *El país de los ciegos* no sospechan siquiera la existencia del sentido de la vista. Retrocediendo en el tiempo varias generaciones, hasta catorce, aquel pueblo veía, y experimentó entonces un proceso degenerativo, dando origen a ese *País de los ciegos* en el que la vista y sus efectos se han convertido en tradiciones legendarias ya superadas. La lectura de esas páginas nos provoca, al modo de un paralelo en el plano de la literatura, una vuelta a los mitos y a las narraciones de signo religioso, tomados, en principio, como por las fuentes radicales de lo verdadero. En consecuencia, Núñez, el visitante que alcanza aquella tierra de la manera más azarosa, es tomado por un salvaje que todavía no ha logrado el desarrollo propio de la categoría del ser humano. El proceso del desarrollo en el que el hombre se encuentra cobra, de esa manera, el sentido de un discurrir entre inquietudes que, a la vez, tienden a lo excelso como una meta y como una fantasía. Los ideales religiosos se hacen humanos, al tiempo que abandonan las pretensiones de realidad, para emprender el camino hacia

una humanidad soñada, excelsa por esa dignidad a la que aspira.

Se esfuerza Wells a lo largo de todas sus obras en mostrarnos los tortuosos e intrincados caminos que ha de seguir la conciencia del hombre para alcanzar o aproximarse al menos al funcionamiento que requieren las nuevas características de su ultradesarrollo. No podemos descender a sus análisis pormenorizados; pero sí debemos referirnos a *El hombre invisible* por lo que supone de una inversión de la ceguera, tan colectiva como la expuesta en *El país de los ciegos*. Alcanzar la invisibilidad equivale a conseguir que la vista de los otros de nuestro entorno pierda la capacidad de vernos, lo que supone una ceguera colectiva con respecto a la realidad corporal de quien ha logrado hacerse invisible. Pues bien, ante tales derroteros del experimento, nos basta sustituir el plano de lo corpóreo, accesible a los sentidos, por el área de los fenómenos de la conciencia para encontrarnos ante uno de los mayores problemas a los que el ser humano debe enfrentarse: el de la inaccesibilidad de la conciencia ajena. Somos ciegos ante todo lo pensado por el otro, incluso cuando ese otro nos dice lo que está pensando. Puede engañarnos, siempre impune, porque los dominios de la conciencia son inviolables. Hacerse invisible es una defensa; pero, en modo alguno, nos justifica antes nosotros mismos. He ahí el gran conflicto que ha de superar el hombre que aspira a la verdadera dignidad: rechazar la mala conciencia sin recompensa, sin premio alguno que nos pague y así nos prostituya. Hemos de ser libres e ir siempre más allá, viendo lo que no se ve, leyendo lo que no está escrito como el poeta, Mallarmé, ante la página en blanco, porque lo invisible no es impensable.

Es notorio, y así se ha destacado muchas veces, cómo proliferan los ciegos en la obra de Buero Vallejo. Otras minusvalías, como la sordera, aparecen también con frecuencia en su dramaturgia, resaltando, de esa manera, un claro interés

de Buero por apoyarse en las deficiencias humanas como el mejor medio de hacer patente la necesidad propia del hombre de superar un estado de condiciones que bien podemos calificar de insuficientes, de etapa intermedia en la línea de un proceso. Aquello que no se ha cumplido y que ya se nota como una falta se presenta a la conciencia como un deseo, o, a veces, como una esperanza. Ese algo puede no alcanzarse nunca en la realidad, pero el arte en general, también para lo mundano, y, en particular la literatura cuando lo deseado pertenece a dimensiones propias del hombre nos lo presenta bajo la forma de criaturas imaginarias, como personajes forjados por la mente de los creadores del arte literario. Un amplio panorama se extiende ante nosotros, entre el desconcierto por su falta de realidad mundana en la que pueda sostenerse, y el entusiasmo por el enriquecedor sentido que se ofrece para el ser del hombre. El mito de Pandora en el que la esperanza permanece en el interior de la caja ha motivado la conclusión nietzscheana de que la esperanza es el peor de los males porque va con nosotros, en nuestra intimidad. Ahora comprendemos que la categoría del mal que el mito le atribuye consiste en que su génesis obedece al hecho de constatar las carencias que acompañan al ser humano, que deben ser subsanadas, y de ahí la reacción de esperanza que provocan. Se trata, pues, del deseo de reparación que acompaña siempre al descubrimiento de la falta. El problema no lo asume ni la realidad cósmica ni la biológica, sino la imaginación creadora a través del arte, en especial del arte literario, resultando de gran auxilio en su análisis la obra dramática de Buero Vallejo. Quizá el momento más explícito en el que Buero apuesta a favor de la esperanza lo encontremos en *Hoy es fiesta*. En efecto, tras el desarrollo de una obra en la que el haber acertado el premio mayor de la lotería de nada sirve porque las participaciones eran falsas, poniendo así de manifiesto el sentido erróneo de la confianza pues-

ta en los valores de lo mundano, y tras el fracaso de todos los intentos de traspasar los límites de la sordera, cuando ya podría declararse la pérdida de toda esperanza, oímos la voz de la echadora de cartas, como una profetisa, proclamando:

> *DOÑA NIEVES.- (Voz de.) Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita...*

Si solo contásemos con los acontecimientos ligados con el plano de lo real, esa voz con signos de oráculo no pasaría de ser un absurdo, o un gesto ridículo; pero el entorno literario en el que aparece brinda la oportunidad de ser reinterpretado el problema, no en la dimensión de los hechos, sino en la de los deseos constitutivos del verdadero ser del hombre. El arte no crea realidades: formula, más bien, carencias insuperables por parte del hombre, que orientan, por eso mismo, los caminos del deseo y los signos de su reconocimiento. En estas circunstancias, la ceguera se impone como el gran símbolo que nos habla de la necesidad de trascender, de ir más allá de nuestros límites reales y adentrarnos en ese plano de lo deseable que nos conforma. El semiciego de *Las Meninas*, como un intermedio entre dos mundos, ante el boceto del cuadro de Velázquez, adivina, más que ve, una España mejor, un proyecto esperanzado para un pueblo que camina. Euriclea, ciega en *La tejedora de sueños*, aunque no lo era en *La odisea*, muestra haber alcanzado un imposible, como es distinguir los colores mediante el tacto. Atrás queda, de esa manera, el mayor de los efectos que la limitación de la ceguera impone. Por fin, ante la ceguera colectiva, dos veces afrontada por Buero Vallejo, restringe el horizonte humano a un mundo que se presenta con aires de signo carcelario. Tan solo se siente en presidio alguien que desea ser libre. Los ciegos que residían en aquel colegio en el que se desarrolla el drama titulado *En*

la ardiente oscuridad no se habían planteado ni siquiera la posibilidad de ver. Estaban conformes con los límites que parecía imponerles la propia naturaleza. Sus necesidades y sus aspiraciones reales se cumplían de una manera que podemos calificar de satisfactoria. Incluso proyectaban estudiar carreras universitarias y ejercer después, sin que la ceguera supusiese barrera alguna infranqueable. Era la situación humana del conformismo acomodaticio. La llegada de Ignacio supuso entonces la posibilidad del gran revulsivo. Se trataba de un ciego consciente de su ceguera, de su cárcel, en un mundo en el que también habitan los que ven, los liberados del dominio de las tinieblas. La rebeldía de la que Ignacio es mensajero conmociona y provoca la discordia entre los miembros de aquel internado. Los efectos como obra de teatro, que finge personajes y los exhibe, tienen para los críticos y para los analistas valores que pueden ser notables. Pero en un más allá de esas exploraciones de lo inmediato, la ceguera colectiva que ahora se nos muestra tiene, como los oráculos, un nuevo alcance que solo una trascendencia humana podrá esclarecer. De esa ceguera no se sale conquistando las potencias de la luz que permiten ver el mundo. De esa ceguera que aprisiona ha de salirse creando una libertad en la que la conciencia del hombre pueda instalarse. Es la filosofía de signo humano, creadora del ser del hombre mismo, fundado sobre el deseo y no sobre la realidad. A partir de la creatividad literaria empieza el otro hombre, el que a través del deseo y no a través del mundo, da sentido al ser y con ello, a la filosofía humana. El atípico psicoanálisis de Lacan, que identifica el ser con el deseo, podría estar psicoanalizando lo que es la personalidad de la creatividad artística, en particular la de la creatividad literaria. Las criaturas del arte, en efecto, son anomalías de la psique, que manifiestan, transformadas en símbolos, momentos de una trayectoria que se dirige hacia un más allá de lo mundano, y más allá también del hombre real

biológico, hacia una transhumanación, nunca lograda, pero siempre deseada. He ahí el necesario fundamento buscado por la nueva filosofía. La tan reiterada pregunta: «para qué la litetatura», tiende ahora a un preguntarse sin duda más radical: para qué el hombre, para qué una criatura cuya última consistencia se limita a sus deseos. Con esa insustancialidad del hombre traída al primer plano, el sentido de la otra obra de Buero Vallejo en la que se aborda el tema de la ceguera colectiva, *El concierto de San Ovidio* se nos muestra, cabe decir, un tanto iluminada. Aquellos ciegos mendigos, ridiculizados hasta la burla, no experimentan la falta de la vista, sino el hecho de que se les niegue la dignidad. Son absolutos menesterosos, y de ahí que su tarea se centre en rezar, mendigar y resignarse a ser risibles. La literatura no es solo la generadora de sueños. Es también, a través de la picaresca, ese espejo que nos descubre nuestro ser cósmico, nuestro sinsentido en un mundo que pretende estar regido por el orden. Ante esas nuevas consecuencias de la ceguera, añadidas al hecho originario de estar privados de la vista, los ciegos no reaccionan mostrando el deseo de ver, porque no es la privación sensorial el verdadero motivo del sufrimiento. El dolor lo produce la minusvalía, causa del menosprecio por parte de la sociedad. Las reacciones adoptan entonces dos posibles formas, la una que mira el afuera e intenta derrocar el poder; pero la fuerza solo puede ser vencida por otra fuerza, lo que convierte esa rebeldía en modelos de las revoluciones que se sirven de las guerras para conquistar sus fines. En la obra concebida por Buero, David, el ciego, somete a la oscuridad a Valentín, y así lo vence. Es una victoria alcanzada mediante el crimen, lo que, al final, provoca la muerte de David en la horca. En el epílogo, Valentin Haüy reflexiona a cerca de esa sangre irrescatable, como la de tantas víctimas de la Revolución Francesa, que había seguido el mismo modelo. La otra forma, la que mira hacia el adentro de los propios

débiles busca una valía que no es la de la fuerza, que se agota en una fuerza que los menesterosos no poseen, sino las sendas de una creatividad, artística o similar a la artística, que tiende a un sentido nuevo, válido para una humanidad en la que nadie queda excluido, en la que cada uno puede aportar algo que a todos enriquece. David lo expresaba señalando que es necesario decir sí a los violines. Contrapuestas a las revoluciones, aparecen, de esa manera, las transformaciones. También en este sentido, las consideraciones de Valentin Haüy, al modo de un gran manifiesto, se encaminan hacia la conquista de una humanidad valiosa. Él se había propuesto que aquellos ciegos, que solo alcanzaban a participar en una ridícula farsa, llegaran a ejecutar conciertos armoniosos. La música le servía entonces de ejemplo para expresarse; pero su proyecto no se limitaba a lo puntual, sino, por el contrario, su finalidad era omniabarcadora, universal en cuanto a la acogida de todas las formas de la debilidad humana. Las tareas educativas atenderán al desarrollo de una cultura creadora. Los ciegos, los ignorantes y analfabetos por naturaleza, leerán y, bien señalado, escribirán sus propios libros. Estamos ante una cultura, más que recibida, creada.

Una significativa obra, *A ciegas*, de Jesús Campos, considerada como teatro experimental, amplía de un modo considerable nuestras posibilidades de análisis, al convertir la ceguera colectiva en un valioso nuevo punto de partida. Ya no se trata de situar a los ciegos en desventaja con respecto a los que ven, sino de trasladarlos todos a una ceguera escénica, recreada al modo como se recrean los personajes en el mundo del teatro. El sentido del teatro no ha de ser el de traer a la escena recuerdos o imágenes de lo que puede ser mostrado como realidad. El valor del teatro consiste en sugerir y plantear algo que nunca puede ser mostrado porque no pertenece a la categoría de lo sensible. Ante esa nueva dimensión, diríamos del ser, todos nos movemos «a ciegas». El teatro es así por excelencia,

solo experimento. Actores y espectadores hemos de partir de un estado de conciencia reflexiva para el que la realidad resulta del todo inadecuada. El «todos somos ciegos» en el que nos sumergen las cegueras colectivas de las obras que hemos comentado, ha de leerse ahora, a partir de la propuesta de Jesús Campos, diciendo, «todos somos como ciegos», todos nos movemos a ciegas en esa otra dimensión sugerida por el teatro, y que se nos hace imprescindible a la hora de comprender el verdadero sentido del hombre. La trama de la obra presenta, en plena oscuridad tanto para los actores como para el público, el desarrollo de las peripecias de un parto insólito, el de un varón que se encuentra embarazado de otro varón, sin que entre ellos se haya dado acto sexual alguno. No se debería hablar, en consecuencia, ni de gestación ni de alumbramiento, sino de un principio más radical, en el que nadie se reproduce. Se trata de un nuevo género humano, que empieza y se desarrolla a la manera como se origina una obra literaria, concebida desde la nada por un creador omnipotente. Tales son, a nuestro entender, las señales que, como un extraño oráculo de la dimensión artística, nos envía *A ciegas*. A la filosofía que se avecina le corresponde, no solo descifrar los enigmas, sino, sobre todo, hacer comprensible el sentido de apertura de la mente hacia el plano de una creatividad, que no solo concibe mundos, sino también seres humanos capaces de trascenderse a sí mismos. Hemos de admitir lo que no vemos, porque eso que no vemos es lo que somos.

No solo es mayor la frecuencia de ciegos que de ciegas en la literatura, resulta, además, notorio que el papel desempeñado en cada caso no alcanza ni siquiera la posibilidad de ser comparados dada la insignificancia de las figuras femeninas dotadas casi siempre de una ternura artificiosa e intrascendente. Ante tal desnivel a favor de los varones, nos sorprende la extraordinaria categoría de que Charles Dickens dota a Berta, la destacada figura ciega de *El grillo del hogar*. La

joven ciega nos muestra como gran potencia la capacidad de transformar o de interpretar los objetos reales, los útiles, en juguetes, de manera que en su mundo aparece como la idea de vivir al modo de una ilusión infantil el proyecto de una realidad transformada por el hombre y con la esperanza de darle un sentido humano pleno. La vida hemos de jugarla con la mentalidad generadora sugerida por la potencialidad femenina, la creatividad artística en todas sus formas, y, de un modo particular con el alma impregnada de música.

He dicho que Caleb y su hija ciega vivían allí; más exacto sería afirmar que el morador era Caleb, pero que su pobre hija tenía otra residencia, un palacio de hadas adornado y amueblado por Caleb, en cuyo recinto la necesidad y la estrechez eran completamente desconocidas, en cuyo recinto jamás pudieron penetrar las angustias de la vida. No obstante, Caleb no era ningún hechicero, era sencillamente un maestro consumado en la única magia que las edades nos conservaron: la magia del amor abnegado e imperecedero; la naturaleza había dirigido sus estudios y le había comunicado el arte de hacer milagros.

La cieguecita no supo jamás que los techos amarilleaban, que las paredes estaban manchadas y dejaban al descubierto grandes extensiones de yeso, y que las vigas carcomidas se hundían cada vez más. La cieguecita no supo nunca que el hierro se enmohecía, que la madera iba pudriéndose, que el papel se gastaba y que la misma casa perdía insensiblemente su forma, sus dimensiones y sus proporciones regulares. La cieguecita no llegó a saber que encima del aparador no había más que una miserable vajilla de barro; que el pesar y el desaliento reinaban en la casa y que los escasos cabellos de Caleb se blanqueaban más y más ante los ojos apagados de su adorada compañera. La cieguecita ignoró constantemente que la mísera pareja tenía un amo frío, exi-

> *gente, insensible; en una palabra, no supo jamás que Tackleton fuese Tackleton. La cieguecita creía, por el contrario, que Tackleton era un hombre original, que gustaba de embromarlos, y que, desempeñando con respecto a ellos el papel de ángel de la guarda, rechazaba toda muestra de reconocimiento que pudiesen ofrecerle.*

Berta ve el mundo a través de los ojos de su padre, un mundo en el que solo existe la bondad y la belleza, un mundo en el que el amor todo lo transfigura. Pero ese mundo idealizado no pone a salvo del sufrimiento, pues los seres humanos que lo pueblan, no son ni bellos ni perfectos. Solo después de que la realidad se imponga con su dureza y muestre la vida como es, alcanzará Berta a sentir a los otros, no como ideales de perfección, sino como seres simplemente dignos de amor. El mundo ha de ser visto desde el plano del juguete, que se crea con amor y dedicación para un uso de felicidad y placer, si queremos de verdad hacernos recreadores.

La buena literatura, la que, sirviéndose de entramados simbólicos nos sugiere el sentido de esos otros caminos que el hombre ha de recorrer en su verdadero proceso que ha de convertirlo en ser humano, no solo recurre a carencias sensoriales, como la ceguera. De un modo igual de significativo, acude también al valor de las deficiencias mentales, para hacernos inteligible cómo el proceso liberador ha de mostrarnos que el nuevo hombre no solo ha de ser imaginado fuera del mundo y de sus condiciones reales, sino, además, independizado de las leyes de lo razonable. Don Quijote, por ejemplo, es un creador de hombres capaces de dar sentido a una humanidad que sitúa sus fines, no en la utilidad, sino en los valores que, con justicia, han de conducirnos a eso que entendemos como lo propio de un mundo mejor. También la demencia puede hacerse colectiva, como es el caso de la llamada «nave de los locos», la que en su origen

era, más bien, «la nave de los necios», pero que el interés creciente por la locura, hizo que la entendiésemos transformada en esa nueva forma popular. Ya en el siglo XX, el absurdo y la paradoja cobraron un rango de primer orden en la literatura, en particular en el teatro, y también en la filosofía, como si fuera necesaria otra manera de pensar no condicionada desde fuera, ni por el cosmos ni por el pensamiento mismo. La humanidad ha de crearse sin condiciones y sin modelos. La humanidad ha de ser originaria, autocreada, diríamos, «a ciegas».

El fenómeno que estamos intentando esclarecer, el que podemos considerar como el sentido radical de la literatura, más que llegar a su final, está llegando a su principio. A través de las etapas a las que hemos atendido, la constante, siempre repetida, ha sido la de los sucesivos momentos en los que la figura humana se va liberando de sus dependencias de la realidad, y mostrándose como nuevas criaturas, producto de la creatividad, y no de la evolución biológica. A nadie sorprende que el lenguaje se eleve a una categoría de literario cuando supera su primer destino, que era el decir la verdad; constatar la existencia de realidades o narrar con fidelidad acontecimientos. Pero una vez que esas fronteras fueron superadas, no se pensó en la capacidad creadora del hombre, sino en poderes trascendentes, como las musas o los dioses. El poeta, o cualquier otro autor de textos originarios, incluso religiosos, al percatarse de la llegada de ideas nuevas a su mente, se sorprendería ante su despertar a lo distinto, lo que le hacía pensar que se trataba de mensajes recibidos, no de haber accedido él mismo al estadio humano de la creatividad. Asomaba en el horizonte la más difícil de las liberaciones del ser humano, la de liberarse de musas, de dioses y también de todo principio externo de autoridad. A la literatura, y después a la filosofía, les compete anunciar, no que nace, sino que «empieza el hombre».

Epílogo

Ceguera y colectividad

A José Saramago debemos la aparición de otro libro en el que los ciegos constituyen un interesante colectivo que el autor considera tiene las características propias de un «ensayo sobre la ceguera». La pérdida de la vista alcanza a los individuos de uno en uno y sin que le haya precedido el menor indicio o amenaza de que tal hecho pudiera producirse. De súbito, pues, y en circunstancias ajenas a la llamada ley de causa y efecto, cada individuo se descubre a sí mismo ciego y sorprendido por serlo, como si su sentido no dependiese del hecho de no ver, sino de un problema más profundo del hombre que el hombre mismo no alcanza a descubrir. No estamos ante la ceguera física del no ver, sino incluso ante algo que la contradice, de ahí que se trate de una ceguera blanca. La ceguera se convierte así en un toque de alarma al que hemos de atender para adentrarnos en el sentido del ser humano como problema y como gran enigma. En esa obra de Saramago aparecen no solo ciegos sino también algunos personajes con otros signos relacionados con la vista y con sus anomalías tales como el niño estrábico, la chica de las gafas oscuras, el viejo de la venda negra. Nos adentramos de esa manera en el verdadero significado que tiene a lo largo

de todo el desarrollo de la cultura el ciego como figura literaria.

El ciego como figura literaria, por tanto, no ejemplifica una oscuridad sino otra luz más necesaria que la luz recibida por los ojos. Estamos ante otra luz que despierta el adentro de cada uno, el adentro humano. José Saramago califica de ensayo su manera de entender el sentido de la ceguera, es necesario, por consiguiente, trasladarse al significado que encierra la tarea de ensayar si pretendemos alcanzar las raíces mismas del propósito que tenía el autor del *Ensayo sobre la ceguera* al acometer ese trabajo.

Ante las buenas dotes físicas se recurre al entrenamiento para incrementar así su desarrollo y afianzar el éxito esperado. El ensayo, en cambio, se practica a la espera del perfeccionamiento de otras cualidades que han de añadirse a las potencialidades físicas para convertirlas en una nueva categoría que hace del ser humano mismo una figura capaz de reflejar la dignidad de lo artístico. Se ensaya la música, el canto, la danza, el teatro y dentro del área de los valores del pensamiento vinculado o emparentado con la filosofía surge el género del ensayo como tarea y como producto que permiten al pensador proyectar una nueva luz sobre lo pensado. Debemos entender, por consiguiente, que cuando José Saramago se abisma en el sentido de la ceguera su ensayo ha de estar relacionado con la búsqueda de posibles valores humanos que han de ser pensados más allá de lo perceptible a través de la sensorialidad. La ceguera ejemplifica una manera de alejamiento del mundo real y como consecuencia la necesidad de aventurarse por nuevas sendas que la vista hacía innecesarias. La ceguera nos obliga, así, a una búsqueda que descubrimos encaminada a superar unas deficiencias mediante nuevos descubrimientos o incluso nuevas formas de creatividad. La ceguera ha de abrirnos a un mundo transvisual. Pensar en la ceguera no es solo pensar en la falta de

la vista. Otras tinieblas amenazan al hombre cuando se muestra incapaz de pensar con claridad respecto a los temas más hondos que afectan a los valores humanos. El *Ensayo sobre la ceguera* hemos de entenderlo, pues, como un intento por parte del hombre de trascender el mundo real que nos limita y así aventurarnos en la conquista de un más allá de lo mundano que ha de constituir el verdadero ser del hombre, capaz de hacerse a sí mismo y convertirse en el verdadero habitante de la cultura.

Un mundo de seres humanos que no son capaces de ver al otro es el mundo que nos propone para pensar el ensayo de Saramago. Se trata de un mundo de ciegos que ven; su ceguera es una ceguera blanca, casi diríamos luminosa, no están privados de la luz, sino de la capacidad de utilizar esa luz para identificar, ver, las necesidades del otro. Esos ciegos que ven, pero no ***se*** ven, una vez que han perdido la libertad, que han sufrido la marginación y el hambre, que han padecido la infinidad de miserias que hoy se pueden reconocer como las consecuencias de cualquier conflicto en cualquier rincón de la tierra, vuelven a su mundo de ciegos que ven, recuperan la vista y el único personaje que ha permanecido vidente a lo largo de la obra, la mujer del médico, nos ofrece la clave al final de la obra:

> *Por qué nos hemos quedado ciegos, No lo sé, quizá un día lleguemos a saber la razón, Quieres que te diga lo que estoy pensando, Dime, Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, Ciegos que ven, Ciegos que, viendo, no ven. La mujer del médico se levantó, se acercó a la ventana, Miró hacia abajo, a la calle cubierta de basura, a las personas que gritaban y cantaban. Luego alzó la cabeza al cielo y lo vio todo blanco, ahora me toca a mí, pensó. El miedo súbito le hizo bajar los ojos. La ciudad aún estaba allí.*

Ella siente la posibilidad de ser ahora ella misma la ciega, la que, instalada de nuevo en su mundo, puede dejar de ver a los otros como hasta ahora había sido capaz de verlos: a través de la común entrega y del sacrificio, a través de la posibilidad de compartir, para sobrevivir en comunidad.